الدكتور حسين منصور العمري

إشكالية التناص

"مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجاً"



2007

دار الكندي للنشر والتوزيع

إشكالية التناص

" مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجاً "

الإهداء

إلى زوجتي وأبنائي

وإخواني وأخواتي

بعد رحيل والدي

لعلنا نكون يوماً أبعد من الزمن

د. حسين العمري

الفهرست

مقدمة

لقد كان لنشوء نظرية التناص في الغرب أثر كبير على تحولات دراسة النصوص الإبداعية ، وقد أدرك حينها النقاد أن النص لا يمكن أن يتكىء على نفسه بل لا بد له من تداخلات تضيق أو تتسع حسب قدرة الكاتب أو ميوله أو اجتهاداته ولم يعد الحكم على النص نجاحاً أو فشلاً بجانب واحد من مكوناته . بل لا بد من تعاون كافة البنى الداخلية والخارجية لإنجاح النص ، وقد كان لهذه النظرية دوراً فاعلاً في توجيه النقاد إلى قيمة النص الخارجية أولاً والداخلية ثانياً.

أما قدرة هذه النظرية على الصمود فقد عاشت وترعرعت في أذهان النقاد إلى درجة أنها باتت قدراً يجب أن يتعامل معه الناقد ولا يستطيع نسيانه أو التخلي عنه ، فالتناص له القدرة على كشف مكنوزات النصوص وإحالتها إلى مرجعياتها التي يعيها المبدع حيناً وقد لا يعيها أحياناً أخرى ويأتي دور الناقد لتوضيح وتوجيه المتلقي إلى هذه الجوانب.

وقد تناول الدارس هذه النظرية على مستويين :

الأول : المستوى التنظيري :الذي حاول من خلاله الوقوف على ماهية هذه النظرية وتطورها في العقلية النقدية الغربية بدءاً من جوليا كريستيفا وانتهاء بكافة الأقلام النقدية التي أخذت هذه النظرية وتعاملت معها . وقد رصد الدارس كل التشعبات التي طرأت على مقولات كريستيفا والإضافات التي حاولت أن توضحها حيناً أو تعدلها حيناً آخر.

الثاني : المستوى التطبيقي : والذي ركز فيه الكاتب على التطبيق الغربي على النصوص الإبداعية من جهة ، والتطبيقات التي حاولها النقاد العرب على النصوص الإبداعية حيث وقف هؤلاء على هذه النصوص من خلال تطبيق هذه النظرية ، ولا مجال هنا إلى إعطاء الحكم على هؤلاء النقاد إذ كانت هذه النظرية

ومازالت في أطوارها الأولى ، بالإضافة إلى حالة اللبس التي كانت ترافق هذه النظرية ، إما بسبب تشويهات النقاد لمفهومها ، أو بسبب عدم دقة التوجهات لهذه النظرية الأمر الذي لا يعطي مدلولاً دقيقاً عند نقل الفكرة من لغة إلى لغة.

ومن هنا فقد استفاد الدارس من هذه التجارب عند تناوله أو تطبيقه هذه النظرية على نصوص سعد الله ونوس المسرحية ، فمسرحياته ملفتة إلى الانتباه من حيث كثرة التناصات في مسرحياته ، إذ لا تخلو مسرحية واحدة من التناص مع جانب من جوانب الحياة ، سواء كانت الاجتماعية أو السياسية أو الفكرية أو التراثية أو الإسطورة ...إلخ.

وهذا ما شجع الدارس إلى اتخاذ هذه النصوص المسرحية محطة ينشىء عليها دراسته ، فونوس استفاد من التجارب الغربية والعربية وفعل ذكاءه في استمالة القارئ والمتفرج بنفس القوة والحافزية.

ومن هنا فقد وجد الدارس في هذه التجارب المسرحية نتائج مرضي عنها إلى درجة لابأس بها ، مع إيمانه بأن البحث مهما كان لا يمكن أن يكون مكتملاً، ولابد من قصوره انطلاقاً من قصور الإنسان في نهاية الأمر، ولا يمكن أن يصل درجة الكمال ، آملاً من الله العلي القدير أن يهبني القدرة والوقت لكي أكمل مشواري قريباً.

د. حسين العمري

الفصل الأول

التناص في التنظيرات الغربية والعربية

حــول مفهوم التنـاص:

النص الأدبي أو غير الأدبي مما نعرفه من نصوص هي في حقيقتهـا تراكمـات لمعارف لعب فيها الزمن ما استطاع، فالزمان والمكان والإنسان هـم فضـاءات تتشـكل من خلالها لمعات الأفكار، وتتحوصل في نهاية الأمر في شكل مـن الأشـكال اللغويـة؛ مادتها الإنسان والكون، ووسيلتها اللغة، وهدفها الإنسان. إذاً فالنص الأدبي هو حلقة تدور في فلك محدود الأبعاد والأهداف.

ولقد خيلّ إلينا سابقاً أن النصوص التي كان يطلـق عليهـا الخطـب أو سـجع الكهان أو حتى القصائد الشعرية في العصر الجاهلي، إنهـا ذات منبـع لغـوي وفكـري واحد، من خلال الملحوظات الأولى التي تنطبـع في ذهـن القـارئ، فاللغـة المسـجوعة تتقارب في النصوص إلى درجة توحـد العبـارات ومخـارج الحـروف إلى درجـة خـداع الذاكرة بوحدانية هذه النصوص، وهذا يتطابق مع مقولـة مالارميـة "لا يكتـب الشـعر بالأفكار لكن بالكلمات"[1].

ولذلك فإن القصيدة الشعرية الجاهلية كادت أن تكون ذات نمطية واحدة لولا خروج بعض الشعراء عن المألوف قليلاً، فمطلع القصيدة يوحد موضـوعاً والموضـوع يقارب في اللغة، فموضوع الغزل لا يحتاج الى لغة معقدة النطق أو غريبة الألفـاظ أو قاسية، بل يحتاج إلى سلاسة اللفظ وبساطة التعبير مع العمـق في الموضـوع. وهـذا مـا حصل في القصيدة الجاهلية، الأمر الذي جعل الشـعراء يأخـذون مـن بعضـهم بعضـاً وأحياناً يتقاسمون الأبيات لفظاً ومعنى، وقد يكـون الشـاعر محقـاً في بعـض المواقـف وخاصة في مجال المعارضات أو الحوارات، ومن هنا فإننـا لا نسـتطيع أن نلغـي بعـض الظواهر أو نبعدها عن مفهوم التناص الأدبي، إذا اعتبرنا "أن النص ليس ذاتاً مسـتقلة أو مادة موحَّدة ولكن سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامـه اللغـوي مـع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كماً من الآثار والمقتطفات من التاريخ ولهذا فإن الـنص يشـبه في معطـاه جـيش خـلاص ثقـافي بمجموعـات لا تحصـى مـن الافكـار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتآلف، إن شجرة نسب النص حتى لشبكة غير تامـة من المقتطفات المستعارة شعورياً، أو لا شعورياً، والموروث يبرز في حالـة تهـيج وكـل

([1])روجيه فايول – نحو علم الأدب واتجاهات النقد المعاصر، ترجمة التبالي ص١٨٥.

نص حتماً نص متداخل"[1] فالنصوص إذن يحكمها عامل التداخل سواء كان من حيث الفكرة أو المنهج أو الأسلوب أو اللغة أو حتى في البناء الشكلي للنص.

فلا نستطيع أن نفصل نصاً فصلاً نهائياً عن الموروثات القديمة أو المؤثرات الحديثة، فالتداخل ليس مرتبطاً بزمان دون زمان ولا مكان دون مكان، المهم أن التأثير موجود، ولكن كيف ولماذا ومتى؟، هنا نحصر مبررات هذا التداخل، وهنا نستطيع أن نحدد فلسفة التداخل، ومن هنا نستطيع أن نحكم على النص بوصوله إلى مرحلة التناص أم أنه بقي في حدود الظواهر القديمة من الاقتباس والتضمين، اللذين يحتويان على مفهوم التناص الذي يحدد تداخل النص الشعري مع النصوص الأخرى، وأياً كانت الآراء التي تعرف النص وتبين علاقاته مع النصوص الأخرى فإن أغلب مفاهيمها تدور حول النقاط التالية:

أ. النص حضور صريح لنص أدبي داخل نص آخر

ب. الحوارية بين النصوص الاخرى

ج. المعارضة

د. المناقضة

هـ. السرقة

و. الاقتباس والتمثيل والمواردة والعنوان. التضمين أو الاسترخاء والاستدعاء"[2] .

فالتناص إذن حقيقة موجودة منذ القدم من خلال مفهومه الذي بدأته جوليا كريستيفا في عدة أبحاث لها كتبت عام ٦٦-١٩٦٧ ونشرت في مجلة تيل كيل (Tel Quel) وكرتيل ثم أعيد نشرها ضمن كتابيها سيموتيك (Semeotik) ونص الرواية Letexteu romoun، وفي مقدمة كتاب ديستوفكي لباختين"[3]

---

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئه والتكفير من البنوية الى التشريحية النادي الأدبي – جده ط١ ١٩٨٥ ص٣٢١.

(2) مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في النص النقد الشعري، قراءة بنيوية، منشأة المعارف الاسكندرية ص٢٣.

(3)جوليا كريستيفا (ترجمة احمد المديني) في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٧ ص١٣٠.

فالنقاط السابقة لا يمكن إغفالها في بحثنا على الرغم من أن الأشكالية في مفهوم التناص قائمة، فهو أبعد من المعارضات والسرقات وغيرها، وأقرب إلى إجراء التفاعلات الكيماوية بين عدة عناصر لإنتاج عنصر جديد، "فالنصوص مدونة كانت أم محكية يتم تركيبها عن قصد من قبل مؤلفيها على هيئة وحدات كاملة متميزة ذات بدايات ونهايات محددة"[1] .

فالتركيب هنا يتوافق مع قضية التضمين والسرقات والحوارات وغيرها، والوحدات هي أيضاً الوحدات اللغوية والبنائية التي تعطى معنى في نهاية الامر، وهذا يتوافق مع رأي كريستيفا الذي يقول "نحدد النص كجهاز تواصلي يهدف الى الأخبار المباشرة وبين أنماط عديدة من الملحوظات السابقة عليه أو المتزامنة، فالنص إذن إنتاجية وهو ما يعني:

أ- أن علاقته باللسان الذي يتوقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادقة بناءة) ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب- أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[2] .

فالنص من منظور جوليا ليس حلقة مغلقة معدومة الانفتاح على النصوص الأخرى بل حلقاته مرنة إلى درجة ضرورة التداخل والتقاطع لإنتاج ما هو جديد، على خلاف فكرة الانتحال الذي كان ينظر على أنه منقصه عند الشاعر أو الأديب إذا وصل إلى مرحلة السرقة. وكلمة الانتحال كما ورد في القاموس المحيط، من نحله الشيء كمنعه ونسبه إليه، وقال الرافعي يقال: انتحل القصيدة إذا ادعاها وليست له، ونحلته إياها نسبتها إليه كذباً كما ذكر أن الدكتور طه حسين استعمل كلمة الانتحال في كتاباته أن يدعي الشاعر شعر غيره وينسبه إلى نفسه.

ويرى الباحث أن الحاجة إلى الأخذ من الآخر بدأت منذ القدم لحاجة الإنسان إلى مفردات الإنسان الآخر وأفكاره، ولذا قالوا. النص كالكائن الحي يستمد ديمومته ووجوديته بما يحيا من حوله وغير ذلك لا يكون، فكيف يكون النص مخلوقاً منفرداً إذا

(1)جون لاينز – اللغة والمعنى، السياق ص٢٢١.

(2)جوليا كريستيفا (علم المعنى) ترجمة فريد الزاهي. دار تربقال، الدار البيضاء ١٩٩١ ص٢١.

كانت أدواته اللغة وهي لغة الجميع، وإذا كانت موضوعاته تتعلق بالإنسان ولا فرادة في ذلك لأحد. وإذا كانت هذه النصوص سلسلة من التراكمات المعرفية والتراثية حتى الوجدانية أو حتى التي ستقال بعد آلاف السنين، ومن هنا جاء . ج. جينيت "يقترح التمييز بين خمسة أنواع من العلاقات العبر نصية التي يرتبها في نظام صاعد إلى حد ما، قائم على التجريد والشمولية التناصية بالمعنى الذي صاغته كريستيفا، يجب أن يحصر في حالات حضور فعلي لنص في آخر، المابين نصية وهي العلاقة التي يقيمها النص مع محيط النص المباشر، (عنوان رئيس، عناوين فرعية، تقديم، ذيل، بنية هوامش اسم في إطار المجموع النصي الذي يشكل العمل الأدبي، الميتانصية، وهي العلاقة المسماة في اللغة المتداولة (شرح) التي ترتبط بين نص وآخر، متحدث عنه من دون أن يستشهد به بالضرورة، حث لها النموذجي، العلاقة النقدية، العبر نصية وهي العلاقة التي يحكم بها النص أن ينحدر من نص سابق عليه بتحويل بسيط أو بمحاكاة، تحت هذا المصطلح يجب وضع المحاكاة الساخرة والمعارضة الأرشيفية وهي العلاقة الصادقة والضمنية المقتضية الدالة على انتماء تصنيفي خالص للنص لصنف عام"[1]

فالأخذ والرد في مفهوم التناص، أحدث ثورة في عالم النقد، "لقد جاءت فكرة التناص لتريك كل أنواع الخطابات الذاهبة من المؤلف إلى العمل من دون المرجع الاختباري إلى التعبير الكلامي، وإشكالية أخرى يتفسح مفهوم النص ليتجاوز حدود الأجناس الأدبية حيث تقام أنواعها تحت عبارة النص ومن ثم تجميعها (نص متناص)"[2]

ومن هنا كانت الإشكالية تحدث ما بين باحث وباحث حول مفهوم التناص الأمر الذي مرده المرجعيات الخاصة لهؤلاء الباحثين، فالأيديولوجيات والفلسفات والنظريات الغربية المتنوعة جعلت مفهوم التناص يقع في هذه الأشكاليات على غير ما حدث لدى الباحثين العرب، الذين أخذوا من الباحثين الغربيين، هذا المصطلح أو المفهوم فالمصدر إذن واحد ومتشابه إلا أن طريقة النقل أو أسلوب النقل لدى الباحثين العرب أوقعهم في خلط أيضاً بمستويات فهم اللغة، سواء كانت المنقولة عنها أو الناقلة

---

(1) بيرمارك دوبيازي، نظرية التناص، ترجمة حوتي عبد الرحيم، مجلة علامات ص٣١٨.

(2) , حاء عيد، مجلة علامات النص المتناص، ج١٨ المجلده ص١٧٥.

إليها، تختلف من باحث لآخر، إضافة إلى عدم ثبوت دلالة المصطلح إلى عهد قريب ومن هنا كانت الترجمات[1].

أ. التناص أو التناصية

ب. النصوصية.

ج.تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة (البينصية).

د. النص الغائب

هـ. النصوص المهاجرة وتظافر النصوص.

ز. النصوص المحالة والمزاحة

و.تفاعل النصوص.

وهذه تتقارب وتتباعد حسب مرجعيات المترجمين لمصطلح التناص لكن الفصل بينها بدقة من الصعوبة بمكان.

---

(1) تركي المغيض، التناص في معارضات البارودي، أبحاث اليرموك عدد ثاني ١٩٩١ ص٨٩.

التناص عند العرب:

إن كلمة تناص بهذا المستوى اللفظي لم ترد عند النقاد العرب، إلا أن فضاءاتها وجدت بطريقة أو بأخرى، فعندما نتحدث عن السرقات، أو الانتحال أو المحاكاة والاقتباس والتضمين والمعارضات، هي أيضا تداخل لكن من نوع خاص، وليس بالمفهوم الذي طرحه أصحاب مصطلح التناص فهناك التداخل، وهناك القراءات المتداخلة ما بين نص ونص، فحينما قال حازم القرطاجني: "وتنقسم المحاكاة – من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء قديما ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد – قسمين : فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس والقسم الثاني: هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع" فيركز القرطاجني على نوعين من التشبيه وبما يميز بينهما فالأول يصل به الأمر إلى الدرجة العادية في التناول بينما الآخر وهو التشبيه الذي نطلبه ونسعى إليه وهو المحاكاة الحقيقية التي تصل بالكاتب إلى درجة الإبداع وهو الموضوع المحدد أي النص بينما القسم الأول ينطبق عليه مقولته السابقة الموضوع المبنى أي التناص.

ولذا لم يأت ابن منظور كما أشرنا سابقاً إلى أي نوع من الاشتقاقات لكلمة نص بما ينسجم مع هذا المصطلح الجديد وأظن ذلك بوعي تام، بل جاء النقاد على المصطلحات التي أوردناها سابقاً، حتى أن النقاد العرب حينما اصطدموا بهذا المصطلح سادت الفوضى في تحديد مفهومه فتحدثوا عن التناص وتطبيقاته على الشعر العربي، فتشابهت روايتهم ومفهومهم لهذا المصطلح فبعضهم قال بالتناص ووصفه بالسرقات، أو الانتحال أو التضمين من منطلق الخوف في خلط هذا المصطلح. حتى إذا ما أخذ مداه وبدأت تتوضح الرؤية أخذ هؤلاء النقاد بالحديث والتعريف للمصطلح بجرأة. فترى محمد مفتاح يقول: "التناص هو تعالق النصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة، ويرى أن هناك تناصاً ضرورياً واختيارياً وتناصاً داخلياً وخارجياً ويعترف أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين أو يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي ومعرفته الواسعة وقدرته على الترجيح"[1]

---

(1) تركي المغيص، التناص في معارضات البارودي، مرجع سابق ص٨٩ –٩٠.

فمهما اختلفت صيغ النقل وقدرة الناقل على الترجمة أو عدم القدرة فإن مصطلح التناص، أخذ يتوضح أكثر فأكثر حينما أصبح جزءا من الحزمة النقدية الحديثة، وحينما أخذ الطلبة في مستوياتهم الدنيا البحث في هذا المصطلح، حتى أصبح مفهوماً سلساً يستطيع الباحث أن يتعامل معه ببساطة ويسرد ويطور فيه ويدخله في فضاءات جديدة فيقول د.أحمد الزعبي "والتناص نصوص سابقة تستحضر في النص لوظيفة معنوية أو فنية أو أسلوبية وقد تكون هذه النصوص تاريخية أو دينية أو أدبية أو أسطورية تغني رؤية الكاتب وتدعم طروحاته ومواقفة في النص الحال، وقد يكون التناص أسلوبياً أو بنائياً، أو ايقاعياً مثل توظيف الأسلوب القرآني أو اللغة الصوفية أو بنية الحكاية في ألف ليلة وليلة. والموسيقى كسجع الكهان والشعر القديم والموشحات وإيقاعاتها إلى غير ذلك. ويقول كذلك " وجاء مصطلح التناص في بدايته عاماً تنقصه الدقة وتحديد الملامح شأنه في ذلك شأن معظم المصطلحات النقدية الريادية المختلفة، أو كان يعني ببساطة أن النص الأدبي الذي بين أيدينا هو نتاج لنصوص عديدة سابقة عليه توالدت، أو تحولت أو تطورت بشكل عام إلى النص الحاضر، وأصبح التناص مفتاحاً هاماً لفهم النص وقراءته قراءة واعية وذلك للإحاطة بكل بعد من أبعاد النص اللغوية والثقافية والتاريخية والانثربولوجية وهذا يعني أن كل كلمة أو مفردة أو عبارة أو إشارة في النص الأدبي تحمل تاريخاً طويلاً من الاستخدام وتحولاً لا يمكن حصره عن الأزمنة والبيئات ودلالة خاصة لا يمكن تجاوزها في ذهن المبدع"[1] .

فالتفاعل والتداخل والتحاور ما بين نص ونص قديماً كان أم حديثاً من ضروريات الإبداع الأدبي، سواء كان شعراً أو نثراً أو حتى لوحة تشكيلية أو مقطوعة موسيقية، فالتراكمات لا تنحصر في نوع أدبي دون غيره كونها ابداعاً إنسانياً.

ومن حتمية الأمور أن يفعّل الإنسان دوره في خلق هذه النصوص، فهي أشبه بسلسلة الجنس البشري تتزاوج كي تنجب شيئاً جديداً. قد يكون مولوداً سليماً عادياً وقد يكون عبقرياً فوق العادية، وقد يكون متخلفاً تحت العادية، المهم أن لمسات الإنسانية بقيت واضحة في إخراج هذا المولود إلى حيز الوجود.

([1])د.أحمد الزعبي، مقالات، دار الكتاني، اربد ص٨٥-٨٦.

ومن هنا واحتراماً لذاتنا العربية وذائقتنا الأدبية فإننا نعيد هذا المصطلح إلى أصوله الغربية ومن قبيل المنقصة أن نلصقه بمكوناتنا العربية، على الرغم من وجود الفضاءات المعنوية وعلى الرغم من صلاح البيئة النقدية العربية لبروز مثل هذه المصطلحات وغيرها إلا أننا نعيد الفضل إلى أهله وبدون تحرج أو خجل.

ويكاد يكون مصطلح السرقات أقرب ما يكون إلى مصطلح التناص إلا أن طبيعة لفظة السرقات ووقعها على السمع تكاد تكون منفرة وغير معقولة وخاصة أن هذه اللفظة ارتبطت بالأخلاق والسلوكيات غير المرغوبة، ولذا نزّه الأدباء أنفسهم عن هذه الألفاظ خوفاً من وقوعهم وتعرضهم لإشكالات سلوكية هم في غنى عنها، ولذا حاول النقاد الابتعاد عن هذه الكلمة وتعويضها بمصطلحات أخف حدة وأقرب إلى الذوق الأدبي كالاقتباس والتضمين والاستشهاد وغيرها.

"ومصطلح السرقات الشعرية خاصة، مصطلح قديم قد بدأ التعامل معه من بداية الكتابة المنهجية عند العرب، فأخبار السرقات نجدها في الكتب المتقدمة في النقد وكتب الطبقات وكتب التراجم وغيرها، ومن أسباب وجود هذه الظاهرة بشكل عام يذكر صالح بن سعيد الزهراوي بواعث لهذه الظاهرة ومن ذلك الشفاهية التي قد تجعل الراوي يخلط بين النصوص فيدخل نصاً بآخر ومن البواعث أيضاً ما أسماه بالإطار الثقافي... غير أن بواعث هذه الظاهرة – السرقات – في النقد العربي يبتعد كلياً عن مس النصوص مساً فنياً حيث ابتعد النقاد القدماء عن نقد جادٍ يبرز الملامح الفنية في عملية الأخذ أو السرقات أو التأثير، ويبدو أن الأسباب المدرجة لظهور نظرية السرقات في نقدنا العربي القديم لا تبرر فنياً، بمعنى أن وجود الظاهرة لم يكن له أسباب فنية"(1).

ويرجح بعض النقاد مثل الحسن بن بشر الآمدي أن ليس كل السرقات سيئة بل هناك ما هو مستحسن فالمعاني العامة والمشتركة بين الناس هي حق للجميع ولا يجوز أن نطلق على مستعملها سارق وهذا يؤيد ما قاله الجاحظ "المعاني المطروحة في الطرقات" وهذا ما يؤيده ابن الأثير بقوله "وكذلك يحوي الأمر في غير ما أشرت إليه من معاني ظاهرة تتوارد الخواطر عليها من غير لغة أو مستوى في إبرازها ومثل ذلك لا

---

(1)د.عبد الباسط مراشده، التناص في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه – الجامعة الاردنية ٢٠٠٠ ص٢٠ –٢١.

يطلق على الآخر فيه اسم السرقة من الأول، وإنما يطلق اسم السرقة في معنى الخصوص"[1].

ويبقى الأمر هنا في غاية الدقة فما هو الشيء العموم الذي يجوز للكاتب أخذه عن غيره وما لا يجوز، فإذا كانت فقط الأفكار هي الجائزة واللغة خارج هذا الإطار، الإشكالية في هذا الأمر لم تنحصر كليا، فالإبداع هو كلمة أو لغة أولاً وأفكار أو معايشة ثانياً والإطلاق في هذا الأمر فيه جانب من عدم الدقة،فالسرقة إذن تبقى إشكالية، والدليل على ذلك شغل الناقد فيها على مدار العصور ومحاولة إيجاد التسميات الأخرى لها وأظن أن مصطلح التناص جاء حلاً لهذه الإشكالية مع الحفاظ بطبيعة الحال على شخصية الكاتب، وإذا كانت اللغة والكلمة هي الأساس في العمل الإبداعي فماذا نقول في حل المنظوم ونظم الحلول أسهل من ابتدائها لا المعاني إذا حلّت منظوماً أو نظمت منثوراً تزيد فيها شيئاً فينحل أو تنقص فيها شيئاً فينتظم "والمحلول من الشعر على أربعة أضرب: منها يكون بإدخال لفظه بين ألفاظ وضرب ينحل بتأخر لفظه ومنه تقديم أخرى فيحسن محلوله ويستقيم، أو ضرب منه ينحل على هذا الوجه ولا يستحق ولا يستقيم، وضرب تكسوها ما تحله من المعاني ألفاظاً من عندها وهذا أرفع درجاتها"[2]

وبقيت هذه الإشكالية قائمة حتى الآن وحديثاً لم يقتنع بعض النقاد العرب بفكرة الفصل بين التناص كمصطلح حديث والسرقات ومن هذا القبيل ما ذكره طراد الكبيسي" بل إن قدر الشعراء – على ما يبدو منذ هذا التاريخ الجاهلي أصبح هو التناص ويلمح في غير موضوع من مطالبته إلى أن التناص والسرقات شيء واحد فيقول: ونحن إن كنا لا ندري متى بدأ التناص أو السرقة أو التشاكل في الشعر العربي لأننا لا نزال لا نعلم شيئاً مهما عمّا هو أبعد من الشعر الجاهلي"[3].

---

(1) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائد في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق كامل محمد عويضه ج٢، دار الكتب العملية بيروت ١٩٨١ ص٣٠٣.

(2) الحسن بن عبد الله هلال العسكري، كتاب الصناعيتين ط١ تحقيق على الجابري وزميله دار احياء الكتب القاهرة ١٩٩٥ ص٢١٦-٢١٧

(3) طراد الكبيسي – مجلة الأقلام التناص القصيدة العربية الحديثة ع(١١-١٢) ١٩/١٧ ص١٣٨.

وكذلك يؤكد عادل البياتي أيضاً هذا الموقف من خلال مقولته "التفت الدارسون إلى هذه الظاهرة وأدرجوها في علم المعاني وإن كان بعضهم قد أشار إلى البيان والبديع، لكنهم ركزوا على ما وقع من التناص في الشعر العباسي وعرجوا على أشعار الجاهليين ثم الإسلامين المتقدمين وحاولوا أن يصطلحوا على تسمية معينة للظاهرة. فوردت في كتبهم تحت باب (السرقات) الشعرية وإن كان الحاتمي قد تنبه للخطأ فأضاف إليها المحاذاة وهو مصطلح مناسب لها"[1]

ونجد بعض التعريفات لمصطلح التناص تتناسب وتتقاطع مع بعض التعريفات للسرقات عن بعض النقاد العرب وهذا ما ذكره محمد عبد المطلب بقوله: وقد انعكس هذا الإحساس على الدارسين القدامى حيث دارت ملاحظاتهم حول تداخل المعنى أحياناً، وتداخل اللفظ أحياناً أخرى، ومن ثم كانت هذه الملاحظات مفتاحاً لمقولة (القدماء والمحدثين) ثم مقولة السرقات وما يتصل بها"[2] .

ولنقف عند كلمة التداخل سواء في المعنى أو اللفظ ومدى قربهما من تعريفات مصطلح التناص فماذا تختلف كلمة التداخل مع التعالق أو التقاطع أو غيرها فكلها تعطي نفس المدلول وتتقاطع معها لا بل يطابق بعضهم ما بين المدلولين كما هو الحال عند محمد عبد المطلب : وإنني اذ أقف محتاراً أمام بعض الطروحات التي ينادي بها بعض النقاد العرب مثال ذلك ما قاله حافظ صبري ..."سأكتفي بهذا القدر من المصطلحات البديعية التي تنطوي على أفكار تناصية هامة لا تشير فحسب إلى أن النقد العربي قد سبق له أن طرح الكثير من أبعاد مفهوم التناص كما يقدم النقد الغربي المعاصر ولكنها تتناول بعض الأفكار الهامة التي يمكن أن تضيف إلى الجهود الرامية إلى تطوير مفهوم التناص على الصعيد النظري"[3].

([1])عادل جاسم البياتي، أبنية التنصيص الظاهرة الخفية في الشعر، اداب المتنصرية ع(٢٠-٢١) (١٩٩١) ص٤٤.

([2])محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند الجرجاني ط١ الشركة المصرية العالمية للنشر ١٩٦٥ ص١٣٨.

([3])صبري – حافظ – افق الخطاب النقدي (دراسة نظرية وقرارات تطبيقية) شرقيات للنشر القاهرة ١٩٩٦ ص٦٢.

وهنا يذكرنا صبري بالجذور العربية لمصطلح التناص كالموارية والاقتباس والتورية، وغيرها. وكأننا ملزمون في الأدب العربي والنقد الادبي بضرورة وجود هذا المصطلح أو ذاك وهو ما أفادت به ربا الرباعي في بحثها لنيل درجة الماجستير بقولها:

"لا بد إذن من التفتيش عن مصطلح بديل للتناص بعيداً عن مصطلح السرقات الذي رفضناه واستعضنا عنه بمصطلح التضمين... ولعل التضمين بمعناه الواسع ويكونه ألوانا وأشكالاً بلاغية كالاقتباس والاحتدام والاصطراف وغيرها هو المصطلح البلاغي الأنسب فعلاً ليكون بديلاً عن التناص"(١)

وانطلاق نقادنا من هذه الأرضية والأخذ بناصية التناص بهذه الطريقة يعني أن النقد العربي متجرع لمثل هذا المصطلح أو ذاك ولذا فلا بد من إيجاد المقابل له في اللغة العربية وفي مجال النقد بالتحديد علماً بأن هذا الأمر ليس من الضرورة بمكان وقد كان بعض النقاد وعلى درجة من الوعي بهذا الأمر ووقفوا وقفة واقعية مع أنفسهم فقد أشار بعض النقاد إلى أن السرقات والتراث النقدي لدينا يختلف عن التناص فالتراث النقدي لدينا يختلف في دوافعه الفكرية والفنية والتقنية عن الدوافع الفكرية والتقنية للتناص."(٢).

ويرى محمد بنيس ضرورة النظر إلى القديم بقدمه وإلى الحديث بنظرة حداثية فيقول" أن العلاقة الرابطة والصلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له وعاها الشعراء والنقاد منذ القديم غير أن القراءة المحدثة للنص سلكت سبيلاً مغايراً لما كان سائداً من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة، وعالجتها بوعي متقدم، غير أن المعاصر يحفل بقراءة النصوص الأخرى للتأكد من أنها أكثر تعقيداً مما هو معروف في النص القديم".

وإذا كان النص ذا علاقة بالنصوص الأخرى، فإن هذه العلاقة تتم من خلال الكتابة"(٣). ونظرة بنيس ورأيه بوجوب قراءة القديم حسب قدمه والحديث بأسلوبه الحديث وكأنه يدرك خطورة تطبيق منهج جديد على مقروء قديم أو العكس أو هو

---

(١)ربا عبد القادر الرباعي – التضمين في التراث النقدي والبلاغي رسالة ماجستير جامعة اليرموك الاردن ١٩٩٧ ص١٩٤.

(٢)عبد الباسط مراشدة التناص في الشعر العربي الحديث، ص ٣٢،م.س.

(٣)محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي، مقاربة بنيويه تكوينية، مرجع سابق، ص ٢٥٢. .

بهذا الموقف يقف موقفاً جديدا ويفرق ما بين القراءتين وبالتالي ما بين مصطلحي التناص والسرقات أو التضمين أو غيرها وهذا يتوافق مع اطروحات عبد النبي اصطيف إذ يقول: "وربما كان من المهم قبل النظر في هذا المصطلح - التناص- الإشارة إلى أنه على الرغم من حداثة عهد النقد المعاصر به فإنه في الحقيقة يضيف ظاهرة قديمة قدم الكتابة عن الأدب نفسه أو قدم النقد الأدبي ذاته، وربما كان هذا القدم وراء سوء الفهم الواسع الانتشار له. واختلاطه في أذهان الكثيرين من النقاد المعاصرين (من العرب وسواهم) بمفاهيم أخرى كالتأثير والاقتباس والتضمين والسرقات وغير ذلك من المصطلحات التي تبدو في ظاهرها قريبة الصلة به، ولكنها في جوها غاية البعد عنه ، فمصطلح التناص يستند إلى أسس معرفية لم تتيسر للنقد الأدبي إلا مؤخراً"[1].

أسس النقد القديم تختلف بمحتواها وقواها عن الأسس التي رافقت المستويات النقدية الحديثة ولذا فمن طبائع الأمور وجود الاختلاف في المصطلحات ومدلولاتها ويؤكد ذلك إذ يقول اصطيف " إن النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرد نصوص، ولو كانت كذلك يصبح النظر إلى تفاعلها على أنه مجرد اقتباس أو تضمين أو تأثير بمصادر معينة يستطيع أن يحددها القارىء المطلع والخبير، ولكنها تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماسكة، إنها عندما تتجاوز وتتصارع وتتراوح وينفي بعضها الآخر، أو باختصار عندما تتفاعل بوصفها أنظمة علامات متماسكة لكل منها دلالته الخاصة به، وهذه الأنظمة إذ تلتقي في النص الجديد تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزي جديد يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النص"[2] .

وهذا يتطابق ورأي خليل الموسى بقوله: التناص غير التضمين والاقتباس والسرقات الشعرية: فالتناص والاقتباس يحتملان أحد معنيين أن يأخذ الشاعر سطراً أو أية كلمة باللفظ والمعنى وأن تتعلق قافية البيت بالبيت ، ويظل التضمين والاقتباس محافظين على طبيعة النص الأصلي ويؤتى بهما للاستشهاد أو للتشبيه أو للتمثيل أو سوى ذلك، وهكذا يظل المقطع التضميني وقبلاً الاقتباس هو الذي يتكلم في النص الجديد وهو الذي يشرح ويفسر، أما التناص فهو ثقافي ولكنه عضوي موظف أو

---

(1)عبد النبي إصطيف، التناص ،راية مؤته ،م٢ ١٩٩٣ ص ٥١. .

(2)عبد النبي اصطيف، المرجع السابق ص٥٣.

يصبح المأخوذ جزءاً من السياق الجديد يؤدي وظيفته الجديدة منه، ويصاغ صياغة جديدة ولا يظل فيه سوى إشارات بعيدة إلى النص الغائب"[1]

وتبقى قضية السرقات محدودة من خلال بيت من الشعر أو فقرة أو عبارة على خلاف التناص الذي يعتمد على هدم السابق وبناء اللاحق، وبالتالي يصبح إشارة الى نص غائب يثري النص الحاضر وضمن هذه الفاعلية يكون النشاط النقدي... (بينما) فاعلية السرقات تقوم على تحديد السابق واللاحق وإبراز ما يستحسن منه وما هو رديء، وهذا جزء أولي في التناص، فليست مهمة النقاد فيه تحديد السابق واللاحق فحسب بل تتجلى في إبراز الدلالات من تداخل النصوص... "[2]

(1)خليل الموسى، التناص والاجناسيه في النص الشعري، الموظف الادبي ع (٣٠٥) ١٩٩٠، ص٨٣.
(2)عبد الباسط مراشده، مرجع سابق ص٤٢.

النص والتناص كمفهومات

ويجدر بنا هنا أن نفرق بين مصطلحين النص والتناص فالنص هو الأساس الذي تقوم عليه كل التغيرات، وهو الجذر الأولي للكلمة وقد فرق بعضهم بينهما إلا أن ابن منظور في لسان العرب لم يأت على ذكر كلمة التناص بل ذكر النص فقال: "النص رفعك الشيء، نصّ الحديث ينصه نصاً رفعه وكل ما أظهر، فقد نُص وقال عمر بن دينار: ما رأيت رجلاً أنص للحديث من الزهري أي أرفع لو أسند يقال نص الحديث إلى فلان أي رفعه وكذلك نصصه إليه، ونصت الظبية جيدها: رفعته..."[1]

وهذا يتطابق مع القول: فالنص إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة (حدث، تواصلي، تفاعلي، مغلق توالدي) [2]

فلم يخرج مفتاح عن المعنى اللغوي الذي أعطاه ابن منظور كل ما هنالك أنه زاد عليه توضيحاً أو شرحاً من خلال بعض المفردات المقوسة. وهذا يتطابق أيضاً مع مقولة مارك انجينو في معرض حديثه عن التناص بقوله: "التناص: عمل يقوم به نص مركزي لتمويل عدة نصوص وتمثلها ويحتفظ بريادة المعنى"[3] فالنص المركزي هو ما قصدناه، من الحديث الكلامي، وما قصده ابن منظور، فالتناص من خلال رأيه يعدها مزية من مزايا النص أو حلقة تدور في أفق النص فالمركزية تبقى للنص على أي حال، وهذا يتطابق مع قول ج. ستاروبنسكي J.Storrobinski بالاعتماد على جناسات سوسير كل نص هو إنتاج منتج، ويذكرها جان جوزيف نحو Jean Joseph Goux إن الإنتاج التناصي يشكل بمفهوم ساذج آخر هو مفهوم المرجع، لا تربط الكتابة الكلام بمرجع ولكن بكتابة أخرى، كتابة العلامات الاجتماعية الكلية التي ليست إلا استشهاداً منها"[4]

وبقيت الإشكالية في التفريق ما بين النص والتناصية قائمة، ما هو النص الذي يجب تحييده عن التناص، وما هي التناصية التي يجب فصلها عن النص، فكلاهما

---

(1) جمال الدين بن منظور – لسان العرب، م7 دار الفكر بيروت ١٩٧٠ ص٩٧.

(2) د. محمد مفتاح – الخطاب الغربي – استراتجية التناص، دارالتنوير للطباعة بيروت ط١٩٨٥ ص١٢٣.

(3) مارك انجينو، ترجمة محمد خير البقاعي، التناصية ١٩٩٨، ص٧٥.

(4) مارك، انجينوا، التناصية، م.س ص٦٩.

مستل من منظومة لغوية واحدة وتكاد تختلط المرجعيات، وما هي الكلمات التي يحيلها إلى مرجعيات، فاللغة مشتركة، والفكرة مشتركة، وما يسمح لنا التحرر فيه هو الأسلوبية أو الشكل أحياناً، ولذا ارتبط النص عند بعضهم بفكرة الخلق أي الإبداع أي خلق النص الذي لم يأت عليه أحد. وهذا ما تأكده جوليا كريستيفا "هي التي أرست في الاستعمال مصطلح التناصية: لكي تعرض الحس الأساسي الذي يبدو أنها استوحته عن باختين من دراسته عن دوستوفكي Dastoievski عام ١٩٦٣ درابلي Robelois ١٩٦٥ وهي تستند في مبدئها على باختين لكي تركز على الطبيعة الاقتباسية للنص الأدبي كل الخطاب يكرر خطاباً آخر وكل قراءة تتكون هي نفسها خطابا "[١]

وهنا تقع الإشكالية إذن، أين النص؟ فإذا كان كل خطاب يكرر خطاباً آخر؟ وهذا ما جعل باختيه يقول "ويشير باختين بسخرية أخرى إلى أن كل (مؤدى) عدا آدم الأسطوري يرتسم على أفق المقول سابقاً التناص هو ذلك المكان الذي ينبغي أن تحسب فيه الأنا مع الآخر"[٢]

وبرأيه أيضاً أي باختين " أن أنا الباختيني لا يمكن خلطه تماماً مع مبدع "المؤدى" إن الشخص في اللحظة التي يعبر فيها عن نفسه يتوقف عن أن يكون منتجاً (أنا الأداء) لكي يصبح منتجاً (أنا الأداء المؤدى) "[٣]

فقضية الفصل وردت في آراء السابقين نجد الإشكالية تتعمق إلى درجة الخوف ونحاول أن نخرج من هذا المأزق من خلال تحديد مفهوم النص كونه الموضوع المحدد، والتناص بالموضوع المبني، فالنص الأدبي يبقى البحيرة التي تنصب فيها كل الثقافات والتجارب واللغات الإنسانية والأفكار القبلية والبعدية فلا يستطيع المؤلف لأي نص أن يبقى بعيداً عن ذلك ومن هنا جاءوا بفكرة "النص المنحسر hypotexte والاتساعية النصية: hypertextualit وقد استخدم هذا المصطلح ميك بال (mieke Bol) ١٩٨١"[٤]

([١])مارك،انجينو، التناصية م.س ص٦٩

([٢])نفس المصدر ص١٠٧

([٣])نفس المصدر ص١٠٨

([٤])جيرار جنيت، (طروس على الادب) ت.البقاعي ص١٣٩.

"وإن الاتساعية النصية هي بداهة بعد عالمي بدرجة مختلفة للأدب، ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة وحسب القارئ لبعض الأعمال الأخرى، وبذلك تكون الأعمال كلها اتساعية نصية"[1]

وهذا أعطى للمؤلف الشرعية في أن الاتساعية تنطبق على كل نص، وكأنه لغة النص المنحسر بينما يربط احياناً ما بين المتسع والمنحسر بصورة اضطرارية فالنصوص المحسورة تشكل نهاية نصاً متسعاً انطلاقاً من حاجة الإنسان، إلى هذه النصوص والتي تبقى الضرورة الحتمية لكل مؤلف.

وهنا تظهر المعادلة التالية:

النص=الموضوع المحدد = النص المنحسر

التناص=الموضوع المبني= النص المتسع

وإذا ما حاولنا إيجاد حالة تفاعلية ما بين العناصر السابقة فإننا نصل إلى المعادلات التالية:

النص + النص = التناص

الموضوع المحدد + الموضوع المحدد = الموضوع المبني

النص المنحسر + النص المنحسر = النص المتسع

وبالتالي فإن آراء معظم النقاد والدارسين تجمع على أن هناك مركزاً وهناك دائرة فالمركز هو الذي يمثل المعلومة الأولى أو ما نطلق عليه اسم النص الأولي وكل ما يدخل على هذا المركز من نصوص أو افكار أو أساليب أو أشكال تشكل نهاية الدائرة الكبرى والتي أشرنا إليها بالتناص أو المتسع أو الموضوع المبني.

وانطلاقاً مما سبق فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى الدخول في عالم التناص من قبيل الحاجة الماسة إلى النص الآخر، والمعلومة الأخرى، فالإبداع إضافة إلى أنه اختراع جديد ومعلومة جديدة ونص جديد، إلا أنه يعود إلى تراكمات وتجارب مرّ بها الإنسان المبدع فلا نتصور أن مبدعاً في الشعر أو القصة والرواية أو حتى في الموسيقى والفنون التشكيلية أن يولد هكذا دون أن يعي أولاً بحسه بما يدور حوله ومن ثم الاستفادة من تجارب الآخرين، ولو على مستوى المنظومة، على أن التناص شيء لا مناص منه لأنه الفكاك للإنسان من شروط الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي

---

(1) جيرارجينت (طروس على الادب) ت. البقاعي ص١٣٩

من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً وبرهنة على صحة هذه المسلمة"[1]

وهذا ما لخصه محمد بنيس ألنص الغائب عنده معايير ثلاثة تتخذ صبغة قوانين وهي الاجترار، والامتصاص، والحوار، وهذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب لأن تعدد قوانين القراءة هو من أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة"[2]

ومن خلال هذا التحديد – الاجترار، الامتصاص، الحوار – وهي المراحل التي تمر بها عملية التناص، وهو تحديد أسلوبية التناص فلا يمكن أن نقتبس بعض العبارات ونقوسها ونعدها تناصاً، وهذا يتنافى أيضاً مع المقولات هو تناص بعينه، فالأصل بالتناص هضم النصوص وتذويبها وجعلها موظفة توظيفاً ذا فائدة وبإسلوب يشعرني أنني أمام نص جديد ولو تداخل مع غيره بالفكرة أو اللغة أو حتى الشكل أيكون التناص في الشكل أو المضمون أو هما معاً؟ إن ما تقدمه وما تعاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة عالمية أو شعبية أو ينتقي منها صورةً أو موقفاً دراميا أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل بل إن الشكل هو المتحكم في التناص والموجه إليه وهو مادة المتلقي لتحديد النوع الأدبي والإدراك التناصي وفهم العمل الأدبي لذلك"[3]

والشكل الذي أراده الباحث هنا هو النوع هل هو قصيدة شعرية أم قصة قصيرة أم رواية... إلخ. مع أن الشعر أصبح على أشكال والقصة أصبحت على أشكال واللوحة الفنية أصبحت على أشكال، فهل الذي يكتب القصيدة الشعرية العمودية متناص مع القدماء، وهل الذي يكتب قصيدة التفعلية هو متناص مع رواد هذه القصيدة حديثا، وهل الذي يكتب القصة التقليدية متناص مع موباسان وغيره والذي يكتب القصة المونولوجية أو الحديثة بأشكالها متناص مع كتاب القصة المحدثين...؟ كل هذه الاسئلة تدور في مخيلة الباحث وتبقى بحد ذاتها تشكل إشكالية لعلنا نخرج منها قريباً.

---

(1)جيرارجينيت، طروس الأدب على الأدب، م.س ص١٣٤

(2)محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب، ص٢٥٣.

(3)د.محمد مفتاح، الخطاب الشعري استراتيجية التناص، مرجع سابق ص١٣٠.

والخروج أو الخلاص لا يكون بقرار بل بحاجة إلى دراسات معمقة ومحاولات جادة وزمن كافي.

وبالدرجة التي نركز فيها على صاحب النص أو المنتج وشروطه ومؤهلاته، فإننا يجب أن لا نفصل دور المتلقي في هذا الجانب، فينبغي أن يكون على قدر من الوعي والثقافة ولو في أولويات العمل المقروء إن القارئ النموذجي يكاد يكون أسطورة ومع ذلك فإنه محط آمال أي كاتب كما يشير إلى ذلك بصيغة طريقة آرنست جنجر Ernst Junger الذي يقول: إذا كان الجمهور المحترم عاجزاً عن فهم هذه الملاحظة أو تلك فليس لأنه يجهل التوراة، واللغات القديمة، والتاريخ ، وعلم الأساطير، والآداب الكلاسيكية والعالمية فحسب بل لأنه لا يمتلك أدوات اللغة أيضاً، كالقواعد والعروض وعلم الاشتقاق وسحر الأصوات"(1)

ولذلك حمل النقاد المتلقي بعض المسؤولية في إشكالية مفهوم التناص، وهذا من قبيل عدم ترك المتلقي إنسانا سلبيا يأخذ الأمور ببساطة بل يجب عليه مشاركة الكاتب في همّه وبحثه وإبداعه فدور المتلقي مهم جداً والكاتب عادة يضع باعتباره المتلقي، إلى من يكتب...؟ وكيف يكتب وما هي اللغة التي سيكتب فيها هل يكتب بالفصيحة أم بالعامية، باللغة الأدبية الراقية أم باللغة اليومية البسيطة، كل هذه يأخذها المبدع والكاتب والمؤلف بعين الاعتبار قبل أن يتوغل في مشروعة الكتابي، وهذا ما جعل مفتاح يقول: "إن التناص ظاهرة مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجّه القارئ للإمساك به، ومنها التلاعب بأصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة، واستعمال لغة وسط بين الإحالة على جنس خطابي برمته..."(2)

ويبقى النص حسب معيار كريستيفا "استمرار وانقطاع في آن معاً للنصوص الأخرى ضمن السلسة الأدبية الخاصة بنوع من الأداء اللغوي والنص عندما يرتبط بالنصوص الأخرى يعتمد قوانين متعددة. ومعقدة في تعامله كما أنها هي الأخرى حاضنة لمستويات من الشروط التي يصعب معها اليقين والتحديد النهائيّان ولذلك كان النص من ناحية ثانية، إعادة كتابة وقراءة لهذه النصوص الأخرى اللامحدودة"(3)

---

(1)ميشيل اوتان – سيمائية القراءة، ترجمة البقاعي، دراسات ادبية/ افاق التناصة مصدر سابق ص١٦٥-١٦٦.
(2)د.محمد مفتاح – الخطاب الشعري استراتيجية التناص مرجع سابق ص١٣١.
(3)محمد بنيس – ظاهرة الشعر المعاد في المغرب، مرجع سابق ص٢٥١.

التناص كمفهوم وإشكاليه :

تعددت المفهومات التناصية عند النقاد الغربيين وقد حاولوا إيجاد مصطلحات تناهض ما جاءت به كريستيفا وقد ذكر الباحث ما قاله جيرارجنيت حول النص المتسع والمنحسر وتحديد مفهومهما بما يتلاقى مع مصطلح التناص والنص، ومنهم من حاول الإضافة والزيادة عليه "فإن قلت أن التناص يختلف من باحث إلى آخر انتشاراً وفهماً، متلازم مع المفهوم الذي يمثله هذا الباحث عن النص نفسه، وأن التناص ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي وإنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية، وعند الآخرين في تأولية فرويدية أو شبه فرويديه، وإنه يمثل عند بعضهم موقعاً بديهياً كل البداهة في أساس مفاهيم النظرية في حين أنها عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلعب إلا دوراً عارضاً – إن قبلت ذلك – فإننا نستطيع القول: إن الكلمة تستعصي على كل إجماع. ولكن هذا التنوع في التعريف لا يحرمها مع ذلك من الوظيفة، إذ أنها أدت وتؤدي في النقاش الأدبي والثقافي دوركلمة السر، التي استولى عليها كثيرون، يبدو لي أنها تستخدم بالقدر نفسه في توجيه العقول نحو الفرضيات الجديدة لكي تمحو بعض المصطلحات، ولكي تحل محلها، لقد استخدمت كلمة السر، تناصية لنقد عدد من البديهيات الموجودة في التفكير البنيوي أو في بقايا أيديولوجية جمالية سابقة على البنيوية ، تستخدم في هذا الصدد التناصية كسلاح نقدي وكمدخل الإشكالية أكثر منها كمفهوم إيجابي بيّن الحدود"(1) .

وإذا كان هذا الفهم والمفهوم عائماً ولم يبق في حدود التحديد اللغوي أو الاصطلاحي فإن الإشكالية انتقلت إلى شكله ومضمونه ايضاً.

"والتناص أشكال مختلفة منها ما يدعى تناص الخفاء ومنها ما يسمى بتناص التجلي لكن المشكلة تكمن في إيجاد الحدود التي تفصل بين التداخل النصي، وبين السرقة الأدبية بشكل واضح"(2)

---

(1)مارك انجينو – بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ترجمة البيقاعي ص79.

(2)مفيد نجم، مجلة الموقف الادبي، اتحاد الكتاب دمشق، عدد319 ت 1977 ص47.

وهذه المشكلة من الإشكاليات التي تعترض طريق الباحث في مفهوم التناص والإشكالية، ليست في تحديد حدود التناص وحدود السرقات الأدبية بل في تحديد المنهجية، فإذا كان الباحث أو الأديب واضحاً في استخدامة للنصوص الأخرى من حيث التوثيق وحفظ حق الآخر، وعدم خلط اللغة وإعطاء الآخر حقه من ذكر اسمه ومرجعه فإننا نلغي فكرة السرقة ومن طرف، آخر متى يجوز للباحث أن يصدر حكماً؟ وهل من السهل ذلك..؟ إذا عرفنا أن اللغة ليست ملكاً لأحد وأن توارد الخواطر جائز، والمرجعيات أحياناً تكون شبه موحدة، فالأمر إذن أصعب من تصورنا، فمن السهل أن أقول التقى الشاعر فلان مع الشاعر الفلاني في الأفكار وحتى في الكلمات ولكن ليس من السهل أن ألبس الآخر لباساً اسوداً بحجة السرقة، أو توارد الخواطر أو حتى التلاقي بقصدية أو غير قصدية.

ومن هنا كان التناص كما ذكرنا سابقاً إما خفياً إو متجلياً وفي كلتا الحالتين لا بد من إثبات ما يؤكد ذلك، والخفاء هنا جاء من المعنى اللغوي للكلمة، أي إخفاء التناص وعدم رؤيته أو إدراكه إلا من خلال معرفه دقيقة للنص والنصوص المتناص معها، فهي عملية لا شعورية، أما الآخر فهو المفهوم الأول إذ يكون واعياً فيأخذ النص ويصهره بطريقته، ويعطيه روحاً جديدة من خلال توظيفة أو الوظيفة التي أرادها، وإذ استطاع الشاعر أن يستخدم التناص الخفي يكون قد أجاد وأبدع أكثر مما لو استخدم الآخر وهكذا "فإن التناص النصي Clonage ذو قبليات انطباعية تتناهى بحياكة وحكاية الأشكال الكتابية المتناثرة، وهكذا يكون الأدب جميعه نصاً واحداً"[1].

وقد يحتاج في بعض الأحيان إلى استخدام التناص الآخر، إذا وصلت إلى مرحلة القناعة بإزاحة القداسة عن النصوص "فالكلمة وكذلك النص ما هما إلا حلقة بين سابق ولاحق وتقاطع بين كل هذه، بما يعني أن النص ما هو إلا موازيكية من التنصيصات، وذابت وتحولت آخذة من بعضها الآخر، وفيما يجري الإقرار بأن خلف ظاهرة هذه التقاطعات بين النصوص، الكلمات، ثمة فعل جدلي يقصي ويأخذ ما بين المخالفة وتأكيد الذات"[2].

---

(1)د.محمد احمد الخضراوي، هندسة النص (سلطة القراءة) مجلة كتابات معاصرة ص٦٩.

(2)محسن الموسوي، (علامات) المقارنة والتناص، العدد ٢٦ ص٢٤.

"ولهذا تؤكد جوليا كريستيفا مركزية اللغة في قراءة باختين فكل الملفوظات مكتظة بالآخرين، لأنها تتشكل من مقتطفات من ملفوظات الآخرين، ولئلا تبقى القراءة عائمة تأتي كريستيفا بصياغات أخرى تشتغل كاختزالات قابلة للتداول فالتناص ما هو إلا إدراج التاريخ في النص وإدراج النص في التاريخ أي أن النص الحالي ما هو إلا رجع لنصوص أخرى يتجاوب معها يحاورها ويعيد استنطاقها لكن الإبقاء على الصياغة معلقة بهذه الصورة قد يفقدها الدينامية التي تتسرب من كلام باختين"[1].

فما يعنينا من كل هذا هو فهم النص والوقوف على ماهيته وأبعاده، وسبر أغواره لذلك جاءت هذه المدارس النقدية وتطور علم النقد إلى درجة التجديد اليومي، تبعاً لطبيعة الإبداع وعمقه" لذلك كان من أجل فهم النص الحاضر لا بد من استحضار كل تلك الدلالات والإشارات والأبعاد التي تنطوي عليها، وهذا التصور البعيد للمسألة أوجد ما سمي بموجة دراسات النص المغلق"[2].

فهل نستطيع بعد هذا أن ندخل إلى أعماق النصوص والوقوف على طبيعتها وسبر أغوارها دون الاصطدام بسدود مغلقة، فهل المسرح استطاع أن يستفيد من الموروثات والأسلوبيات والأساطير وغيرها... إلى درجة الإفادة وتقديم ما هو مفيد...؟ وإذا كان ذلك ممكناً فإلى أي حد استطاع الكاتب المسرحي العربي (سعد الله ونوس) أن يقدم نصاً ناجحاً مستفيداً من كل ما قدمنا...؟

وفي أي الجوانب استطاع أن يبدع، وأن يربط ما بين الماضي والحاضر، ويغني الحركة الإبداعية بمجددات جعلت من النص المسرحي نصاً متناصاً وناجحاً، وهل إدراك ونوس طبيعة القوانين اللغوية والإيقاعية والتناصات الموروثة لديه أم جاءت عبثاً ثورياً للوجدان العربي أولاً والإنسان الإنسان ثانيا وإذا كانت هذه التساؤلات وغيرها نطرحها للوقوف على تجربة ونوس الإبداعية، هل استطاع الباحث أن يلم بأطراف مصطلح التناص من كل جوانبه بدءاً بجوليا كريستيفا والإشكاليات التي رافقته وانتهاء بالقول التناص قانون لغوي وتركيبي سائد في كل الخطابات "فآدم وحده هو الذي تكلم لغة جديدة، كل الجدة، بما علمه الله، أما الذين جاؤوا من بعده فبعضهم

---

(1) نفس المصدر ص٢٨

(2) د.احمد الزعبي، مقالات في الأدب و النقد، مكتبة الكتاني، اربد ١٩٩٣ ص٨٥-٨٦.

يأخذ من بعض ويجتهد في الصياغة وفي التوليف والتأليف، كي يستحدث شيئاً جديداً من شيء أو أشياء مألوفة ومعروفة بما فيها اللغة، أو حتى الكلمات التي تعتبر بمثابة وقائع تداولية أو أيدولوجية.

فالمفهوم الغالب على معنى التناص كما هو ملحوظ من التعريفات السابقة واللاحقة، هو مفهوم التقاطع أو التفاعل بين النصوص المختلفة من أجل خلق نص جديد ذو أبعاد دلالية وتعبيرية مختلفة كل الاختلاف، عن مجموعة الأجزاء أو الوحدات المتابعة. وكل محاولة لتفكيكه من أجل إرجاع العناصر التناصية فيه الى أصولها، تعتبر تدميراً تاماً بالمرة لأنه كيان نصي جديد ناتج عن الصفة التناصية الإبداعية، التي جعلت منه بوتقة تنصهر فيها كل المعطيات النصية السابقة، كي تخرج خلقاً آخر منبثقاً من عملية التعالقات الداخلية بين المنتجات اللغوية أو الخطابات المختلفة، وهو ما يسمى بالتناص الداخلي، أما التناص الخارجي فيشمل تفاعل النص بما هو نظام لغوي إبداعي محكوم بقوانينه الخاصة مع أنظمة أخرى محكومة بقوانين مغايرة مثل السياسة أو الاقتصاد أو الفلسفة أو الشريعة أو الطب أو التجارة أو الإعلاميات، حيث يستثمر معطياتها من أجل خلق كلمة جديدة، ومعاصرة يطعّم بها نسيجه فيخرج في صورة نمط من التخاطب (تفاعل الخطابات) (Interadcours) ونمط من تعالق الانظمة المعرفية والثقافة المتعادية)[1] .

فالتداخل والتقاطع قد يأخذ معنى الاقتباس وقد يأخذ معنى الحركة الوجدانية أو اللاشعورية بين النصوص وقد تأخذ معنى يؤدي بالنهاية إلى ارتباط نص بنصوص أخرى، وقد يأخذ بمفهوم (حسن المأخذ) الذي عبر عنه العسكري في كتابه الصناعتين وكان يقصد بها السرقة، وقد يؤخذ بمفهوم (الاحتذاء) الذي استخدمه عبدالقاهر الجرجاني أي بمعنى أبتكار مدلولات متنوعة قد تتلاقى بعضها فيثير في النفس ذكرى لسوالفها[2] .

ولذلك أسبابه ومسبباته، فالموضوعات المطروقة كانت متشابهة، فليلى هي ليلى مخلوقة كل الشعراء، ولكل شاعر مدلوله الخاص المرتبط بهذا الاسم، هذا إضافة إلى العناصر الأخرى كاللغة، ومن خلال هذه المفهومات تتأكد فكرة جماعية اللغة،

---

(1)د.محمد خرماش، مقدمه ديوان نادر هدى اربد الاردن، ٢٠٠٢ ط١ ص١٥-١٦

(2)د.عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، م.س. ص٣٢٢.

ومعها جماعية النص، وتداخل النصوص فيما بينها، فيما يشبكل منه ما نسميه بالموروث، وفي ذلك إعادة للوحدة بين المنشئ والمتلقي وفي استقبال النص وفي تفسيره أي العرف الأدبي الذي تنشأ عنه مقومات الأدب، ومن هذا المفهوم يستطيع المرء أن يرى كما يقول – (كولر) – "إنه من التضليل أن نتحدث عن القصيده على أنها كل متجانس أو وحدة عنصرية مستقلة تامة في نفسها، وتحمل معان ثرية فائضة.

إن التناول السيمولوجي يقترح نقيض ذلك بأن يفكر في القصيدة على أنها كل متجانس أو وحدة عنصرية مستقلة تامة في نفسها، و تحمل معان ثرية فائضة.

إن التناول السيمولوجي يقترح نقيض ذلك بأن يفكر في القصيدة على أنها قول لادلالة له ضمن الأنظمة العرفية التي اكتسبها القارئ ولو اطلقت أنظمة أخرى غيرها فإن امكانيات الدلالة عندئذ تتغير"[1].

ولاستخدام أسلوب التداخل هدف عام وهو الجمالية وإثراء الجمل النصية ولها أبعاد في ذهن الكاتب فهي أشبه بالومضات أو الإشارات أو الشيفرات ".إن وظيفة النصوص الجمالية إثراء الشيفرات (الأنظمة اللغوية) التي تستخدمها وهي تؤدي وظيفتها هذه باستعمال شيفرة إضافية"[2] .

فالكلمات أشبه ما تكون بالشيفرات والنص يكون عبارة عن مجموعة من الشيفرات التي تتلاقى في النهاية لتصل إلى درجة الاحتراق، ومن ثم إنتاج النص الأدبي. وهل هذا المفهوم يلائم الواقع أم يبقى تجلياً فكرياً؛ وإلى أي حد يتطابق أو يتنافر مع رولان بارت الذي رفض أن يكون النص الأدبي انعكاس كالمرآة، أو ما سماه النقاد قديماً بالمحاكاة، "لا وجود إذن لنظرية المحاكاة في الأدب لأن هذا المفهوم يسقطه (بارت) لأن المحاكاة تفسير الأدب على أنه انعكاس يشبه المرآة لحقيقة قائمة سلفا وتلك ليست صفة الأدب على أن الكاتب إنما يكتب لغة استمدها من مخزون معجمي له وجود في أعماق الكاتب، وهذا يمثل وجوداً في أعماق الكاتب هو مخزون تكوّن من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب وهذا يمثل وجوداً كلياً للكتابة، وليس للأشياء المحكية، فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسحبة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة، من المحاور، والتعارض

([1])عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير – مرجع سابق ص٣٢٦.

([2])وليم رأي، ترجمة يونيل يوسف عزيز، المعنى الادبي، دار المأمون ط١ بغداد ص١٤٣.

والتنافس، وبذلك يتأسس ما يسميه بارت (المعجم المتباين العناصر للنصوص المتداخلة، (Hcterogenous dictionary of intertextuality)[1].

هل استطاع ونوس بعد ذلك أن يحوّل نصوصه الأدبية الإبداعية إلى بذور قابلة للنمو كالكائنات الحية كما أراد لها الغذامي حينما قال إنه نتاج أدبي ولغوي لكل ما سبق من موروث أدبي وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه، ومن طبع النص الأدبي أن يكون مخصباً ومنتجاً تماماً مثل كل كائن حي، كالإنسان والشجرة، وقد يحدث أن نجد نصاً عقيماً مثلما نجد إنساناً عقيماً، وقد يكون العقم لأسباب طبيعية تنتج عن نقص في عناصر الإنتاج داخل الكائن، وربما تكون عن أسباب اصطناعية يتخذها الإنسان ضد حاسة الإنجاب فيه، كما هو موجود في زماننا وكما فعل المعري بنفسه حينما منعها من الإنجاب وقال قولته المشهورة:

هذا ما جناه أبـــي علـيّ   وما جنيت علـــى أحـد

وكأن قضية تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل"[2]

وقد عبر عنه بعض السابقين كما قال عنترة الشاعر:

هل غادر الشعراء من متردم... وكذلك في النقائض والمعارضات حتى في أدب الرحلات والمساجلات وغيرها، ولم يبق هذا التداخل مرهوناً بالشعر على مدى الأزمان بل دخل في كل فن وابداع.

وموقف المسرحي الصديقي من مقاومة التغريب والعودة إلى رائحة الأرض في المغرب لم يكن منفرداً بل هي حركة تكاد تكون عامة على أثر الاستعمار، ومحاولاته لتقسيم المغرب الأمر الذي جعل كل القوى الشعبية والسياسية والفكرية تقف موقفاً جدياً اتجاه هذا الكيان الغريب حتى لو كان من خلال الكلمة في القصيدة والقصة والمسرحية" وذلك هو ما عبر عنه عبد المجيد بن جلون في مجموعة قصص(وادي الدماء) وفي هذه القصة بالخصوص أحسن تعبير. إن هؤلاء فتية في سن

---

(1)عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق ص٣٢٧.

(2)عبد الله الغذامي، ثقافة الاسئلة مرجع سابق ص١١١-١١٢.

الشباب والمرح واللامبالاة وقد خرجوا إلى البادية في نزهة تصيّد ربيعية للتمتع بجمال الطبيعة ومناظر الحقول الزاهية، ولكن الوجود الاستعماري يلاحقهم فينغص عليهم صفو نزهتهم، ولا تلبث النزهة إن تنقلب إلى اجتماع وطني يتضامن فيه أبناء الحاضرة مع أبناء البادية يتبادلون الرأي في هؤلاء المستعمرين الطغاة وسبل التخلص من سيطرتهم الظالمة"[1].

وهذا ينسحب على المسرح كذلك فإحدى الغايات العليا لهذا الفن الإبداعي هي "لخدمة الأهداف القومية العليا فالمسرح المغربي أصلاً لم ينشأ إلا لهذه الغاية، والأدب الذي ينجز من أجله لا بد أن يسير في طريقه، ولذلك نرى المسرحية مجندة للدعوة إلى التعبئة العامة، إنها مسرحية صغيرة من فصل واحد قصير للدعوة إلى التعبئة العامة – مسرحية دقات الساعة لعبد القادر – إنها مسرحية صغيرة من فصل واحد قصير ولكنها مع ذلك تحتوي على فن وترمي إلى هدف"[2].

وكذلك في فكر المسرح وتقنيته لم يعتمد على التقليد والتغريب، بل بعضهم أخذ على عاتقه مبدأ التغيير لما فيه خير الحركة المسرحية "فقد ظلت – (بدايات المسرح) – في الغالب وإلى نهاية الستينات مرتبطة بتقليد المسرح الكلاسيكي، والبولفاري، والعبثي، والواقعي، فإن من علاماتها البارزة على الصعيد الفني والجمالي هو اهتمام الصديقي بالتراث المغربي ومحاولته الغوص في اعماقه لمسرحته واكتشاف صيغة مسرحية عربية ... ولأن هذا التراث ينطوي على قيم جمالية، فإن لجوء الصديقي إلى منابعه قد تم عن وعي مسبق.

لذلك اتخذ (الحلقة) كفضاء سحري يخوّل له تقديم عرض شامل يوظف العديد من الوسائل التقنية التي تجمع بين المألوف والغريب، بين الشاعري والمبتذل، بين السمعي والبصري، بين الإنساني والشيئي، وهذا يعني أن مكونات الفضاء الايطالى (الحفرة، الكواليس، المقصورة) لم تعد لها مجرد وظيفة معمارية، بل صارت تقوم بوظيفة ترتبط أساساً بعملية إنجاز الفرجة، أي أنها تدخل كعناصر في العرض إلى

---

(1) عبد الله كنون – أحاديث عن الادب المغربي الحديث، دار الثقافة – الدار البيضاء ١٩٨٤ ط٤ ص١٣٢.

(2) نفس المرجع ص١٤٤.

جانب عناصر أخرى مما يؤدي في الأخير إلى خلق تواصل جمالي يشير احساس المتلقي ويجعله مشاركاً في العمل"[1] .

وحرص الصديقي خلال رحلته مع المسرح المغربي أن يكون بعيداً عن المسرح والتي يجب أن تبقى متواصلة مع الجمهور بكافة مستوياته ، واستطاع من خلال هذا الفهم الارتقاء بالمسرح المغربي ، وأسس لنفسه وللمسرح العربي عموماً صيغة مسرحية تحقق شبه قطيعة مع المفاهيم المسرحية الغربية وبذا يكون قد وقف مع إخوته المسرحيين العرب في مستوى متقارب من الفهم والانطلاقة المسرحية حتى غدت الحركة المسرحية في المغرب من الحركات التي يعتز بها، وأخذ التاريخ مكانه في الإبداع، وكذلك الأسطورة والقيم والدين وكل ما هو موروث، ولم يتأتَ هذا إلا من خلال إيمان المبدع وقناعته في مادته الإبداعية، حيث قيل "وإذا كان المسرح التاريخي قد أثبت نزوع الكتاب والجماهير إلى التفتيش عن المثال وتأهيل المبدأ أو القيمة الإنسانية العليا، فإن الأدباء الذين عنوا بالاساطير كانت تدفعهم فكرات إصلاحية وتغلب عليهم في كثير من الأحيان اتجاهات فكرية وذهنية"[2] وهذا يتطلب من المبدع أمرين إما أن يكون على قدر في امكانية تغيير مادته التناصية تاريخاً وأسطورة: القديمة، أو إعادة تغيرها بما يتفق وروح العصر وذاتية الكاتب، وهذا يؤدي إلى استخدام هذه المادة استخداماً عصرياً، وناجحاً يخرج النص الأدبي من السكون الرومانسي والفردي إلى عوالم أكثر رحابة وواقعية وكلاسيكية. وقد جاد ونوس في توظيف تناصاته بشكل ملحوظ سواء كان على المستوى الأسطوري، أو التاريخي، أو الديني. وهذا إن دل على شي إنما يدل على ثقافته الواسعة وسعه اطلاعة وعظم مادته إلى درجة إعادة انتاجها وخلقها في أسلوب يرقى إلى درجة النجاح والإبداع، فلم يتخل ونوس عن تاريخه، ولم ينسلخ عن واقعه وهموم مجتمعه، من خلال مسرحياته التي سنلج بواطنها ونكتشف بواعثها، "وشغف سعد الله ونوس بالتاريخ لا جديد فيه فقد كان التاريخ مرجعاً له حين كان مأخوذاً بالكلمات المجنحة، وبقي التاريخ ملاذاً حين هدأت الكلمات وارتبكت الأسئلة، وبسبب مقام التاريخ أدمن سعد الله على الوعي التاريخي يقرأه في كتب طه

---

(1) د.حسن المنيعي، المسرح المغربي (من التأسيس إلى صناعة الفرجه ، منشورات كلية الآداب جامعة فاس ط١ ١٩٩٤ ص١٢.

(2) د. إبراهيم الدرديري، تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث، جامعة الرياض، ط١ ١٩٨٠، ص ١٨١.

حسين ويتملاه في سطور أحمد امين وعبد الله العروي، وياسين الحافظ وينقب في كتب قديمة تحوّل الوقائع إلى حكايات إلى التاريخ، وما التاريخ إلا دراسة، والتعرف على الأسباب المجتمعة التي ترحب بالجديد وعلى انطفاء ما انطفأ أي أن سعد الله المشدود إلى السببية الاجتماعية، التاريخية كان يعود إلى الحكايات ، لكي يدرسها كظواهر اجتماعية، من مقام الأحجية إلى مقام الشرح والموضوع، وبهذا المعنى تتكشف الظاهرة التاريخية مهما كان زمنها في القوانين التي تشرح أسبابها وتتحول الظاهرة التي كانت إلى جملة إجابات، فتشرح الماضي وتضيء الحاضر أي تتحول الحكايات وشبيه الحكايات إلى معرفة موضوعية لها زمانها الخاص بها، والمتحرر من الأزمنة الضيقة والوهمية، وهذا التحويل الفني المعرفي يوحد الحاضر والماضي في زمن القراءة الموضوعية، بحيث يمكن قراءة الحاضر في زمن سلف، بقدر ما يمكن إعادة قراءة الماضي في حاضر مفترض وهل الملك هو الملك مربوطة بزمن أم انها تخص جميع الأزمنة"[1].

فالتاريخ لغة الفنان والإبداع يستلهمه ثم يعيده من خلال رؤيا أو عبرة أو فكرة أو أي شيء، يعيده إلى القارئ إلى الطرف الآخر من العملية الإبداعية وهو المتلقي، مهما كانت قدراته ومستوياته في سبيل إعادة الوعي وإثارة الوعي لدى الإنسان.

([1])د.فيصل دراج، مجلة الطريق عدد١ ١٩٩٦، بيروت ص١٨٥

التناص والنقاد العرب رؤيا تطبيقية:

بدأ البعد التنظيري والتطبيقي لمفهوم للتناص حديثاً عند النقاد العرب، ولم يقف الناقد العربي عند التنظير أو التوصيف لهذا المصطلح، بل أخذ بعضهم بتطبيقه على النصوص الشعرية والفكرية منها، مع الفارق في مستوى التطبيق ما بين ناقد وناقد، معتبرين أن قراءة المادة الأدبية بأسلوب التناص هو الأجمل وهو الأقدر على توصيل المعلومة بشكل أفضل فتقول مني ميخائيل "وربما يعطي هذا النص بعناية أفضل إذا درس في إطار ما أسمته جولياً كريستيفيا بالتناص، أي إجمالي المعرفة التي تمكن من وجود معنى للنصوص فلا يمكن أن يقدر المرء هذه الرواية حق قدرها، تعني رواية (ترابها زعفران) أو حتى أن يفهمها دون دراية بمستويات اللغة العربية المختلفة ومظاهر تراثها الأدبي"[1] ورغم ذلك فإننا نجد (منى) تعتمد على كتاب الإشارت الإليه للتدليل على مواقع التناص، ولم تعتمد البعد التحليلي في رواية (ترابها زعفران)، إذ تقول أيضاً "ويرسم تيار الوعي الانتقائي للكاتب صورة ثاقبة للنظرة للتيار الاجتماعي.. في حصة الدين كان الأولاد المسلمون يذهبون إلى غرف المدرسة .. ويعطيهم خليفة أفندي دروس العربية، وأسمعهم من الشباك يقرؤون القرآن معاً بصوت عال منغم له إيقاع مليء يحتشد له قلبي بالرهبة ، وأريد أن أكون معهم. ويختلط هذا أن الراوي البالغ مع أحلامه وعذابات المسيح الشهيد المصلوب، وينتج ذلك صوراً استعمارية قوية وجديدة في النثر العربي، وكان السياب والبياتي وعبد الصبور وشعراء عرب آخرون قد أشاروا إلى أمثال تلك الصور الخالدة في أشعارهم"[2] وتستمر الناقدة في عرض بعض المواقف في رواية (ترابها زعفران) دون اللجوء الى أسلوب المقاربة أو المقابلة ما بين موقف وموقف إلا في بعض المواقف كأن تقول "والبحر هو دائماً رمز الحرية والعزلة تعادل العاطفة الجنسية في رواية الخراط"[3].

وتبقى ميخائيل من الناقدات اللواتي حاولن سبر أغوار هذا العالم بجدية وجرأة، بغض النظر عن قدرتها على اعطاء المطلوب أو بعضه.

---

(1) منى ميخائيل، ترجمة محمد يحيى، (الرجل والبحر جوانب من التناص في رواية الخراط ترابها زعفران) نصوص ١٩٩٧ م ١٥ ع ، ص ٢٥٤.

(2) نفس المرجع ، ص ٢٨.

(3) نفس المرجع ص ٣٠.

ويأتي جمال فوغالي في مقالةٍ حول رواية (رمل الماية) فيقول "رواية رمل المايه ترتقي ارتقاءها الإبداعي على خاصيه التناص الذي يصبح إطارها وبؤرتها في آن، فتتقاطع المناصة مع المتناصة والنص السابق (ألف ليلة وليلة) بالنص اللاحق (رمل المايه) معارضه إياها ومتحديه بيئتها الأم لتتجلى بعد ذلك معمارية النص الروائي التي تروم الشعرية في أبهى تجلياتها"[1].

ومنذ البداية يصدر الناقد حكمه على هذه الرواية بأنها تصل إلى مرحلة الإبداع الراقي ولو أنها تقاطعت مع ألف ليلة وليلة وتحاول أن تأتي بالجديد ولا تكون صورة فوتوغرافية للنص السابق، وهو الهدف من التناص أي الفائدة مما سبق في سبيل الإجادة لاحقاً ويقول في ذلك "وكذنا تبيان مستويات التناص في هذه الرواية الحداثية بلا منازع لأنها آلت على نفسها أن تقول الجديد لأنها كتابة جديدة" وهكذا تجد الكتابة التي ترفض التطابق وتهفو إلى بناء الاختلاف من كل مبررات وجودها، ذلك أنها حركة تمضي إلى التراث لتكشف عن خباياها تفتن بالهامش (ألف ليلة وليلة) وفي ضوء تقرأ المركز النصوص الأليفة"[2].

إن الدارس يضعنا في أجواء لغوية وأساليب تناصية جديدة "إننا بإزاء نص روائي مكتنز ثري مليء حتى الفيضان بالنصوص الغائبة والمغيبة في آن، عن قصد أو غير قصد حتى ليصعب على القارىء أن يجد مراجعها وأن يحيل تلك النصوص الى مضامينها فتغدو الكتابة لعبة فنية إبداعية خلاقة لما يمكن أن يسميه الناقد سعيد عكوش خطابات المستنسخ ، وقد توغل الناقد بهذه الرواية فاتبع أسلوب قراءة النص من خلال التناص وبين من خلال رؤيته التنظيرية كيف يكون التناص في الرواية مستدلاً ببعض المواقع في الرواية ؛ وبالتركيز على بعض النصوص من ألف ليلة وليلة، وكيف وظفها مثل : النص القرآني وبعض الشخصيات التاريخية ، وقد أجاد الناقد في سبر أغوار الرواية والوقوف على بؤر التناص فيها ، فلم يقف بعيداً ويسلط أضاءته على النص وبالتالي لم يقع في شرك المحلل الخجول.

ويأتي بنيس في تجربة جديدة تكاد تكون من أولى التجارب على مستوى دراسة النصوص بطريقة التناص، إلا أنه اتخذ أسلوب المقابلة ما بين نص ونص دون

---

(1) جمال فرغاني، شعرية التناص (المدى) العدد ١٩٩٦ ص٤٨ سوريا دمشق

(2) جمال فرغاني نفس المرجع ص٤٩.

اللجوء إلى بيان درجة التناص فمثلاً يقول: سنحاول توضيح القوانيين التي تحوّل بفعلها النص الغائب في المتن المغربي، بعدما أعيد تركيبه في سياق هذا النص:

نموذج ١ - عبد الكريم الطبال - أغنية إلى الصيف:

من أجل أن تحمل في يديك يا مسافراً في كل عصر
يا تاجراً في الذهب والفجر
هدية لكل واحد من الأهل
المن والسلوى للتائه الغريق في الرمل...

هذا النص إعادة كتابة لنص البياتي (من أجل الحب) الذي جاء فيه

من أجل أن نضحك للشمس
على شواطئ البحار
ونجم المحار
ونقطف النرجس من طرائق النهار

إن إعادة كتابة نص البياتي في نص الطبال تمت عن طريق امتصاص النص الغائب الأصل، ونماذج بالتأكيد مع نصوص أخرى ليظهر على هذا النهج)[1]

وإن محمد بنيس لا يرضى بالنظرة السطحية إلى الأشياء وكأنه يطالب النقاد أن يتوغلوا إلى لب النصوص والوقوف على ماهية التناص فيها، وهنا أذكر ما قاله حول الطريق"ويستمر الطريق على هذا المنوال يأتي بالنماذج الشعرية ويدخلها بأسلوب ميكانيكي في تركيب القصائد، فينتج عن ذلك تقارب أو اتفاق في المعنى حسب ادعائه، وهذا النوع من القراءة ينظر للنص بعين مجردة وفكر سطحي بحيث لا يصل الى مستوى إدراك التحول الطارىء على النص الغائب مما يجعله غائباً حاضراً من خلال تركيب معقد، لاعلاقة له بالبنية الأولى التي ورد فيها هذا النص"[2].

فهو يرفض هذا الأسلوب من النقد ولا يرضاه أبداً بل يدعو إلى الوصول إلى مستوى التحول الطارىء على النص الغائب، السؤال الذي يطرح نفسه هل استطاع بنيس الوصول إلى ما دعا إليه..؟ فيقول في هذا الصدد:

نموذج صورة الإنسان في العصر الجليدي محمد السرغيني:

---

(١) محمد بنيس ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب، مرجع سابق ص٢٦٢

(٢) محمد بنيس، مرجع سابق، ص ٢٦٥.

كأن يوم الأخره
يضيع في الوجه واليدين واللسان
ويقول المتنبي:

ولكن الفتى العربي فيها – غريب الوجه واليد واللسان ، فالشاعر محمد السرغيني يعيد كتابة بيت المتنبي في قصيدة بعد ما قام بامتصاص البيت الأصلي، حتى إنه ابتعد عن كونه مجرد صدى للمتنبي، واستقبل بتركيبه الخاص الذي يجعل المتنبي مستمراً ومتدفقاً في النص الشعري المعاصر عند السرغيني"[1] .

فماذا قال بعد هذا النقد ؟ هل توغل بنيس ووقف على لب التناص من الشاعر اللاحق للسابق أم اكتفى بمقولته، (يعيد كتابة بيت..للمتنبي) فهل هذا يكفي..؟ كان من المفترض من بنيس أن يوضح زمان القصيدتين وما ورائهما من نصوص غائبة، لكن لكي نقف على حقيقة التناص ونصل إلى درجة القناعة بأن الأول تناص مع الآخر. ويعود ثانية ليوجه النقد إلى(الكنوني) وأسلوبه الذي يشبه السرغيني، كما ركز بنيس على التناصات في الشعر المغربي من خلال رجوع هؤلاء الشعراء الى التراث كالقرآن، والأسطورة، والتاريخ وغيرها، وأيضاً بقي عند مستوى واحد وهو مقابلة السابق باللاحق دون التركيز وقراءة النص الإبداعي وإعطاء الرؤى النقدية والملامح الفنية المرجوة منه، وتبقى احكامه عامة لا تتعدى المضامين أو الألفاظ أحياناً، دون إظهار المؤثرات الفنية والوجدانية، ونخلص إلى القول بأن بنيس لم يضف إلى التطبيق النقدي في مجال التناص الكثير وبقي في حدود معروفه ومألوفة.

ومقارنة بسيطة بين ما سبق وما سيأتي على ذكره الدكتور أمين عودة حينما يحاول الوقوف على قضية التعالق النصي ما بين عبد الوهاب البياتي وجلال الدين الرومي حيث يذكر قصيدة البياتي التي يقول فيها.

الناي.
الناي يبكي: إنها الغابات تبحث، سيدي
عن قوتها في باطن الأرض العميق.
الناي يبكي : إنها ريح الخريف
الناي يبكي : إنها الأبراج داهمها الحريق

---

[1] محمد بنيس، نفس المرجع ، ص ٢٦٥.

الناي: إنسان يقاوم موته
موت الطبيعة والفصول

فيقول عودة وأول إشارة نصية هامة في قصيدة البياتي يظهر فيها عنصر التعالق النصي تبدو واضحة في الافتراض المباشر لدالة "الناي" ملفوظاً واستقراره في العنوان موقعاً، والنص الذي تتبناه هذه القراءة أباً مفترضاً منه أو متفاعلاً معه هو نص جلال الدين الراوي الذي يقول فيه.

استمع إلى الناي كي يقص حكايته .. إنه يشكو ألم الفراق.
إنني منذ قطعت من منبت الغاب، والناي، رجالاً ونساء يبكون لبكائي.

إن الناي بموسيقاه الشجية عند الرومي، يغدو علامة يتناولها الشاعر تأويلاً يمكنه من استيعاب حالة الصوفي التي سيأتي بيانها، فالناي وفق تأويله يتحول إلى راوٍ يروي حكاية انفصاله الأليمة عن أمه الطبيعة حينما يصدر الصوت النائح النواح والبكاء، النواح، الانين البكاء) [1] .. ويستمر عودة في قراءة هذه المفردة ومدلولاتها وأسباب اختيارها ومدى تأثيرها في الشاعر والقارئ.

ويأتي رجاء عيد ليقر بأن مصطلح التضمين الصق بالتناص من مصطلح السرقات" إن مصطلحاً تراثياً آخر قد يكون – في رأينا ألصق بالتناص وهو يتجاوز مصطلح القديم: التضمين وذلك فيما ينبعث من نص أو نصوص أو ما يتماهى في تجاور بين نصين كأنه مقابل لما نعرفه من استدعاء الشخصية التراثية، إن الاستدعاء – هنا – استدعاء قولي أو نصي، يتخذ مسارات تتعدد، ودلالات تتنوع على حسب قدرة استخدامها والتمكن من تلاصق الصوتين السابق واللاحق"[2]

وقد سارع عيد إلى تطبيق مفهوم التضمين في مواقع كثيرة دون اللجوء الى تفسير الأبعاد المضمونية من خلال التداخلات السابقة واللاحقة، وقد قصر كذلك في إظهار البنى الفنية، وكذلك وقع في إشكالية المقارنة بالقول الصريح "ولعل سؤالنا المرجأ يتشكل في استفهام أكبر حين نقارن – هذه المرة – بين نصين للشاعر نفسه كذلك – ونقارن بين تناصهما مع نص للشاعر صلاح عبد الصبور"[3]

---

(1) د. أمين ، قصيدة الناي للبياتي، قراءة في البنية والتعالق النصي، ابحاث اليرموك م ٢٠ ع٢ ٢١-٢٠.
(2) رجاء عيد، النص والتناص، علامات ج١٨ م٥ ١٩٩٥ ص١٨٥.
(3) رجاء عيد نفس المرجع ص١٩٥.

وكذلك يذكر نصوصاً شعرية دون التركيز على الأبعاد التناصية وانما يبقى في مدلولاته في الأحكام الخارجية فيقول في قصيدة اعترافات للفيتوري

وأحس بشيء مصلوب
ينزع أطرافي المصلوبة
ويغوص بصدري كالسكين
دع المقادير تجري في أعنتها
ولا تبيتن إلاخالي البال

ومثيله تحوير يتناص مع بيتين لشوقي وبيت لابن زيدون ولهما شهرة لا تخفى، ومن خلال هذا التحوير ينبثق نقيض موجع يكشف حالة، وحالات ومن السخرية الأليمة لما نحن فيه.

يقول أمل دنقل:
جبل التوباد حياك الحيا
وسقى الله ثرانا الأجنبي
وطني لو شغلت بالخلد عنه
نازعتني لمجلس الأمن نفسي
هكذا أضحى التنائي بديلاً من تدانينا
وتناوبنا شريداً وأسيراً وقتيلاً.."[1]

وهكذا يستمر عيد في ذكر النصوص التناصية دون الوقوف على ماهية التناص ومواضعه، واكتفى بالمعنى الظاهري وكأنه أدرك ذلك حيث استفتح بحثه بقوله إن نصوصاً عديدة ومتعددة تنحو سبيل (التناص) وتتماهى في شكول وأشكال متغايرة، وإن وفرة من المصاحبات النصية تتجلى في خطابات لها تنوع وتفرد، كما لها تفارق وتخالف، ولكل مجالاته المستكنة في تناسخ مدلولاتها وفاعلية تناصاتها وتحتاج – كما أشرنا قبل – إلى تحليل أنماطها وتأويل علاقاتها واستكناه ما يختفي تحت سطحها اللغوي بين نص أو نصوص – تتناص معه"[2].

---

(١) رجاء عيد، مرجع سابق ص١٨٧ – ١٨٨.

(٢) رجاء عيد، مرجع سابف ص٢٠٦.

ويأتي شربل داغر بمحاولة أخرى لدراسة التناص في بعض النصوص الشعرية فيقول إن هناك شعراء ينحون وجهة مختلفة في التنصيص وتقوم على اختطاف الجمل وتحويرها بل على قلب معانيها قلباً يبدلها في صورة نقيضة لها"[1]

وفي هذا المقام يستدل على مقولة بشير لأنسي الحاج حيث يقول في بعض أشعاره:

وتجيء العصور

ومجد العصور

وفي الناس الرعشة

معتبراً ترتيله عيد الميلاد "المجد لله في العلا وعلى الدنيا السلام..." هي الأساس لشعره الذي يقول فيه "فعل القبر السلام وفي القهر المسرة" فهي صور للترتيله وفي موطن آخر يستشهد بمقولة الحاج (يسوع ديك لا يصيح) وهي القصة التي ينكرها المسيح ثلاث مرات قبل صياح الديك، ويستمر داغر في التدليل على مواقع التناص لدى الحاج وبهذا يركز داغر على عملية القلب والتلاعب بالكلمات فيقول "يبدل أنسي الحاج العبارات الدينية ويقلبها وهو ما يوضحه صراحة في أحد الأبيات: احتجزوها وارو لها حينما يسوع قال: أجل لا تسل كم اروّع كم أبدل "أحبوا بعضكم" على كفك تحت ابطك تذكر، (بعض...) أي أن الشاعر (يورد) العبارات ويبدلها وفي ذلك ما يجلب له لذة نصية إذا جاء القول، وهذه الظواهر وغيرها قد تنتج عن سليقة، أي غير واعية أو عن تدبير محكم ومطلوب وهو ما يتضح بجلاء في التركيب وفنونه في لغة أنسي الحاج الشعرية"[2]

ونلحظ مما سبق أن الناقد قد ركز على بعض الجوانب الشكلية لقضية التناص وعلى الموضوعات بشكل خاص ولم يحاول سبر أغوار هذه التأثيرات وقدرة الشاعر أو عدم قدرته في الحصول على المراد من خلال هذه التناصات الدينية، والتي لا أظن أنها الهدف الأول والأخير لدى الشاعر.

---

(1) شربل داغر، مقالة التناص سبيلاً (فصول ع1 م 1997) ص140.

(2) شربل داغر، مرجع سابق ص140.

وفي مواطن أخرى يقف صاحب هذه الدراسة موقفا قد يكون قريباً من داغر فيتناول التناص في القصة العمانية ويركز على مجموعة من موضوعات التناص ويذكر "عندما نتحدث عن التناص في مكان ما فإن هذا يعني ثلاث إشارات

الأولى: سعة اطلاع وثقافة المبدع.

الثانية: القيمة الفكرية أو الأسلوبية أو التراثية لمادة التناص والتي يظهرها الكاتب خلال الرجوع إليها

الثالث: الربط بين الحديث وتقنياته وقوته الإيجابية والقديم بما فيه زخم التقليد والاصالة والتراث"

ويأتي الكاتب هنا على ذكر التناص الديني ويدل على وجوده من خلال بعض التناصات الدينية فيقول: "أهتز نعم لأنه بطبيعة الحال وفق قوانين التاريخ ولأنه بسهولة يمكن تغيير الجغرافيا عندها يمكن تغيير الروح بأمر الخالق وفق معادلة الطبيعة، "قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً" (الإسراء آية٨٥) فالربط الموضوعي بين الآية الكريمة والبعد الفكري متطابقان"[1]

وفي موضع آخر يركز الكاتب على التناص المتكامل في الموضوع مع التغيير في الأسلوب والأحداث والأشخاص، ففي قصة (عنترة) لإسماعيل الساعي يقول: فعنوان القصة عنترة والمضمون هو مضمون معلقته بما فيها من حب ووله ووجدان، فالمسميات واحدة والحالة واحدة لكن لغة الكتابة اختلفت قليلاً، فالتناص تناص موضوعي يقول عنترة "كان عنترة واقفاً كشجرة سدر يلتحف نسيم الليل بقامته الحالكة السواد، اختلط لونه بلون الليل فلم تر غير أسنانه البيضاء تشع في ليل: زند مفتول وفخذ كفخذ الإبل يطوي الأرض، بخفيه حينما رأته عبلة فاشتهت أن تنام وتستسلم له حيناً من الدهر... ويتابع الكاتب فاستلال مثل هذه القصة من التراث الأدبي يعطي العمل قيمة كبيرة من الناحية التاريخية والأدبية، كما أنه أصبح بالإمكان أن يحور الأديب الكثير من الشعر والقصص والروايات..."[2].

([1]) حسين العمري، نفس المرجع ص١٦٤

([2]) حسين العمري، نفس المرجع ص١٦٧

وكذلك يأتي صاحب الدراسة على دراسة التناص في مجال الحكاية وغيرها معتمداً بذلك أسلوب التناص الموضوعي دون التركيز على الجوانب الأخرى وهي أبسط الطرق إلى دراسة التناص حاضراً.

ويبقى الأهم في أي نص ليس المحاكاة أو اقتراب المضامين من ذاك أو بعده عنه ولكن الأهم من هذا كله هو المنتج هل بقي ضمن حلقة النص المتناص معه ام أصبح نصاً آخر يثير الإبداع في داخله اشياء إن الهوية في المنظور الإبداعي – ليس إنتاج الشبيه – وإنما في إنتاج المختلف وليست الواحد المتماثل بل الكثير المتنوع فالهوية إبداع دائم مستمر من فضاء التساؤل والبحث، ان الهوية إبداعياً هي أن تحيا وتفكر وتعبر كأنك انت نفسك وغيرك في آن، بحيث تبدو لي لحظة ما كأنك الكل لا أحد، هكذا يبدو الإنسان في الإبداع مشروعاً لا يكتمل ويظل يغوص طي رؤاه وطي مكنوناته المختزنة في أبعد مجال الذاكرة...[1]

ولم يقتصر التناص عند الكتاب على اللغة أو الموضوع بل تعدت ذلك فالكاتب العربي دخل إلى كل بؤر الثقافة والموروث، فأخذ منه ما استطاع في سبيل الارتقاء بنصه والوصول إلى درجة عالية من المعرفة والاحترام، وهكذا كانت تجربة سلمى مطر ومجموعتها القصصية (عشبة) من الإمارات العربية مثالاً على الاستفادة من موروث الأسطورة بشكل جيد وتوظيفها توظيفاً ناجحاً ومن هنا كان لا بد من التوقف مع إشارات الأسطورة... ذلك ان جميع قصص مجموعة (عشبة) تدق على وجود شخصية المرأة ليست كونها جنساً مقابلاً للرجل ، وإنما بحسبانها جنباً مقابلاً للرجل كما قد يتوهم البعض، وإنما ليس كونها جنباً مقابلاً للرجل وإنما بحسب انها شخصية أسطورية ترث نموذجها الإنساني من الميثولوجيا القديمة، بما ترمز إليه من مجال أو فداء أو بذل أو عاطفة أو خلق أو ميلاد أو غريزة أو ثأر الخ، وذلك بما صاغته الأساطير الأولى[2].

ويأخذ (غلوم) الناقد بالتنظير حول تجربة الكاتبة بأسلوب خارجي بحت ولم يدخل إلى أعماق النصوص، مكتفياً بالإشارات البسيطة التي لا تنم عن نظرة ثاقبة في النص القصصي، إلى درجة أن الناقد لم يأت بنص متناص مع الأسطورة ويحللها

---

(1) محمود حامد، اشكالية ما وراء النص (مجلة المعرفة) ع٤٢٠ ١٩٩٨ ص٢٢١.

(2) ابراهيم عبد الله غلوم، التوظيف الاسطوري (فصول) م١١ عدد ٢ ١٩٩٢ ص٢٧١.

ويقف على ما هية التناص فيها ويكتفي بهذا الأسلوب الخارجي الذي لا يعيد المتلقي إلى أجواء النصوص فيقول مثلاً "..ذلك إن اختبار رمز المرأة موصول بالرؤية العامة التي تقف وراء تشكيل التحول إلى المرأة الأسطورة، وقد يعزز هذا الاتصال ما تؤكده نظرية التحليل النفسي من أن الأحلام هي بمثابة أساطير، ذلك أن صيغة الإسقاط العكسي التي أشرنا إليها ينزع بقصص سلمى مطر إلى مستوى الأحلام، ولا غرابة في ذلك، فالأحلام والأساطير تخضعان للأسلوب نفسه في التفسير كما هو معروف لدى الباحثين خاصة بعد المعادلة التي أنجزتها نظرية التحليل النفسي بين ما يكشفه الحلم من رغبات مكتوبة منذ مراحل الطفولة، وما تكشفه الأسطورة من رغبات ومشاعر يخلفها الخيال الجمعي"[1] إلا أنه يعود ويحاول التركيز على الأسطورة في نفس المقالة مرة أخرى فيقول "وأياً كان الأمر فإن التحول إلى الأسطورة في قصة التنبه لا يبدأ بدايته الأولى، والمكثفة إلا منذ مشهد الليل، ويمكن أن نتمثل ذلك من خلال الفقرة التالية: (ذات ليل اكتمل فيه القمر وصار بدراً.طرق مجنون على نافذتي بعصاة أخرجني معه إلى بيت المرأة، ياهول ما رأيت! المرأة كانت في أوج جمالها وقوتها، وجهها امتلا بمزيج من الصلابة والسلام والألم القاسي، عيونها كانت صافية صفاء يفوق بريق نجمة أو صحراء تحت مظلة الليل، وقد أشعلت ناراً في وسط بيتها وهي لا تتوانى أن تذكيها بقطع الحطب.. آه لروعة حركتها تقترب من النار أشبه بحركة راقص يزاوج بين الفرح والحزن، والكلمات والمعاني وبين الصمت والكلام إن أول مفردات الاحتماء بمنطق التحول إلى الأسطورة هو الليل، فهي مفردة تستخدمها الكاتبة مرات.. بيد أنها هنا أوضح تأثيراً في صياغه التحول الى الاسطورة"[2] ويأخذ غلوم بإثارة الكلمات التي تستخدمها الكاتبة كالصحراء، والنار والقمر... الخ .

صحيح أن الناقد استطاع أن يصل إلى مدلولات الأسطورة في كتابات سلمى مطر ولكن هل استطاع أن ينقلنا إلى أجواء تلك الأساطير مع الاحتفاظ بقيمة القصة للكاتبة كالصحراء...؟ أم نحا نحو المقابلة في المفردات وتغيرها دون الوقوف على مغزى هذه الأساطير ولماذا تم توظيفها، وهنا أرجح الرأي الثاني إذ بقي في مجال التدليل الشكلي ولم يصل إلى درجة الغموض في النصوص وامتناع المتلقي بما قدمته الكاتبة على مدار

---

(1) نفس المرجع ص٢٧٣

(2) ابراهيم عبد الله غلوم مرجع سابق ص٢٧٦

عدة صفحات من التساؤل النقدي، ولم يعطنا ما نتطلع إليه من فكرة توظيف الأسطورة والتراث" التراث هو ما أنجز في الماضي علمياً وتقنياً وقيمياً ولا يزال حاضراً فينا، إنه ذاكرتنا الثقافية عربياً وإسلامياً وإنسانياً، سواء أكان ذلك عن طريق الوعي الفكري العاقل أم عن طريق الوعي الأسطوري، أما توظيف التراث في العصر فهو شيء آخر يندرج تحت مقولة تفعيل التراث الواعي واللاواعي في الوعي"[1].

وهناك الكثيرون من النقاد العرب الذين حاولوا التطبيق على التناص أو تطبيق التناص على النصوص العربية مثل عبد الله الغذامي في كتابة الخطيئة والتكفير،(إذ يشير إليه من خلال الحركة الإبداعية في النص الأدبي ذلك النص المنفتح على التاريخ، غير أنه ليس مقيداً فيه فالكلمات إشارات تتيح للمتلقي أكبر قدر ممكن من هوامش القراءة ليصبح النص متعدد الدلالة من خلال شيفراته وإشاراته التاريخية[2] .

وكذلك تناول الدكتور أحمد الزعبي التناص تنظيراً وتطبيقاً وفي نظره يتشكل التناص مع كل الموروثات الاصطلاحية كالتضمين والاقتباس وغيرها ووضع التناص المباشر الذي يرتبط بالمادة التاريخية، أو غير المباشر والذي يرتبط بالأفكار والمعاني حتى اللغة والأسلوب، كما مر سابقاً.

إذن "فالتناصية قدر كل نص، مهما كان جنسه فلا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير، والتناص مجال عام للصيغ المجهولة، التي نادراً ما يكون أصلها معلوماً، واستجلابات لا شعورية عضوية مقدمة ، بلا مزدوجين، ومتصور التناص هو الذي يعطي أصلاً معرفياً، فنظرية النص جانبها الاجتماعي الكلام كله؛ سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريقه متدرجة معلومة ولا بمحاكاة إرادية وإنما وفق طريق متشعبة، صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج"[3]

---

(1) محمد جمال طعان وآخرون: (قراءة التراث)الفكر العربي ع٧٥ ١٩٩٩٤ ص١٢٩.

(2) عبد الباسط مراشده، مرجع سابق ص٤٧.

(3) د.شفيق يوسف البقاعي، نظرية الادب، منشورات جامعة السابع من ابريل ط١ ١٩٩٤ ص ٥٧٨.

الفصل الثاني

الاشتغالات التناصية في مسرح سعد الله ونوس

النصوص التراثية في مسرح سعد الله ونوس

تمهيـــد:

لقد ارتبط المسرح العربي في خلد الكثير من المسرحيين العرب وحتى غير المسرحيين بالتراث، وهذا كان يتأتى من خلال الدعوة إلى الأصالة والمعاصرة على اعتبار أنهما ثنائيتان ضديتان تتقاطعان أحيانا وتتقابلان أحيانا في مواضع أخرى.

فالأصالة والمعاصرة أوقعت الكثير من الدارسين العرب بإشكالية، من خلال المفهوم لهذه الأصالة والمعاصرة. ولو بحثنا هذه الاصطلاحات فأننا نجدها حقيقة على غير الفهم المطروحة من الثنائية الحادة. فليس من السهل العزل ما بين الماضي والحاضر وحتى المستقبل فطبيعة الحياة على ارتباط متناسق ومتكامل في كل شيء فكيف نستطيع مثلا أن نضع فاصلا ما بين مراحل التكوين والنمو الإنساني في الطفولة والمراهقة، والشباب..... الخ

ربما يكون لكل مرحلة ملامحها الخاصة بها. ولكن متى بدأت وكيف انتهت فهذا من الصعب بمكان ، فالماضي لا ينفصل عن الحاضر من خلال خط رفيع يرسمه قلم جاف. ومن هنا قال حسن الحنفي "إنما تعني الأصالة والمعاصرة وحدة باطنية عضوية بينهما، بحيث تتحقق وحدة شخصية في حياة الفرد والمجتمعات"[1].

" فالأصالة إذن لا تتوقف مقابل المعاصرة كما يضعها بعض الباحثين إذ لا تعارض بينهما ويرى فؤاد زكريا معنى آخر أو غيره لمعنى الزمن ذلك هو معنى الصدق مع النفس، وهو معنى لا يعارض المعاصرة، ويرفض الرأي القائل بأن الأصالة ترتبط بالعودة إلى صدر الإسلام حيث الصفاء والنقاء.

لأنه رأي يحرق المراحل التاريخية وينفي صفة الاستمرار في الحركة التاريخية لأن أصحاب هذا الرأي يقفزون على العصور المختلفة ليصلوا إلى صدر الإسلام، والأصالة في نظره تعني امتداد الجذور ما دام كل انقطاع عنها ينفي عنها صفة الأصالة

---

(1) حسن حنفي، مجلة المستقبل العربي اللبنانية ع٢٩ يوليو ١٩٨١ ص ١٣٣

والحقيقة إن إشكالية تأهيل المسرح العربي جاءت مرتبطة بمجموعة من التحديات تتمثل في هيمنة المد الاستعماري"[1]

ونظرا للأهمية الكبرى للتراث فإن المبدعين حرصوا جميعاً على استلهام هذه القيمة لأسباب: منها خارجية أو داخلية فتتمثل في أن هذا التراث هو وجدان الإنسان العربي ولذا فهو جزء من وجوده فان لم يظهر من خلال إبداعه وواقعة فإنه سيطلق راحته في أحلامه وبالتالي لا يستطيع الانفصال عنه لو حاول ذلك.

أما الخارجية: فالتراث يشكل الصيغ المختلفة في الإنسان ولذا فإن حركة التراث يجب أن تستمر واستمرارها يأتي من خلال التواصل معها وفنون الكتابة هي إحدى وسائل هذا الاتصال، فالتراث يغني العمل الإبداعي من عدة نواحي منها اللغوية والفكرية وحتى الروحية، ومن خلال هذا التوظيف يصل المبدع إلى قلب المتلقي بأريحية، وكأنه يحصل على المصداقية، فمن طبيعة الإنسان العربي نبذ الدخيل على ثقافته وهو موقف أيديولوجي، لكنه يرتاح ويرقى إلى درجة عاليه في حالة رؤيته لتراثه يمثل على خشبة المسرح أو يلقى من خلال قصيدة شعرية .

"فالتراث يعد مصدراً مهماً لكل أمة من أجل الاتصال الخلاق لبنائها الحضاري، ومن هذا المنطلق جاء اهتمام الشعوب بتراثها، ولعل أخطر أشكال التراث والاهتمام به، من حيث إحياؤه وتفعيله عامة هو الأدب والمسرح بشكل خاص"[2]

واللجوء إلى التراث وثقافة الأمة ومعتقداتها ودينها يأخذ منحيين :

الأول:ارتباط طبيعي كون المادة المعرفية والفكرية متوفرة.

الثاني: الهروب من التغريب ومقاومة كل ما هو دخيل.

ويؤكد المنحى الأول كثير من الباحثين "كون التراث يشكل إحدى مقومات الأمة الأساسية فإن رواد المسرح العربي وجدوا أنفسهم مضطرين للعودة إليه بقصد الكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة

---

(1) مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأهيل في المسرح العربي / عالم الفكر م ١٧ ع٤ ١٩٨٧ ص ٧٩-٨٠

(2) زينب فلاح عيسى الفلاح، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك ١٩٩٠ ص ٣

التاريخ الذائبة، كما أنهم عادوا إليه لإبراز رفضهم للفكر الاستعماري الذي سعى إلى محو مقومات الشخصية العربية الإسلامية"[1]

أما المنحى الآخر فنجد من يأخذ به ويؤكده ليس اعتباطاً بل لضرورة اختلسها من الواقع، أما الإنسان العربي أو المتسلق للمسرح في بدايته، وصل إلى مرحلة الفخر لما يقدم على المسرح، فالمسرحيات غالبا ما تكون مترجمة، وفي موضوعاتها غربة لا تلائم طبيعة الإنسان العربي، لذا شعر الممثل والكاتب والمخرج ضرورة إعادة النظر بالكتابات المسرحية، وضرورة اهتمام الكتاب بكتابة نصوص مسرحية تلائم هذا الإنسان والمجتمع لذا يقول ماجد السامرائي :

" شيء قائم فينا- يقصد التراث - وهو ذواتنا التي تنادينا من وراء العصور وإن العودة الفعلية إليه بقصد الاكتشاف أو المعرفة أو التعرف، ينبغي أن تكون طريقاً لتنميته والامتداد في المستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة رؤاه، مستمدة حوافزها من كثير من حقائقه مضافة إلى حقائق عصرنا"[2].

فالخوف من فرض الثقافة الغربية ووجود الاستعمار وسلطته الدائمة جعلت من هؤلاء الرواد المسرحيين في قلق دائم حتى استطاعوا أخيرا الخروج من هذا المأزق.

فالتراث مهم جداً في حياة الأمم والشعوب، وخاصة إذا كان يشكل موقفا وليس معرفة فقط، فالمعرفة هي ملك للجميع أما المواقف فهي خاصة ولذا تشكل إحدى مقومات الأمة ومن الضروري أن يتعامل المبدع مع مواقف أمته. ولذا عرَّفته الباحثة زينب بقولها" ويعني التراث بمعناه الشامل حياة الأمة الماضية التي تجسد ذلك الموروث الحضاري الذي تركه لنا الأجداد سواء أكان على صعيد الفن او الأدب أو الفلسفة أم على الصعيد الاجتماعي المتمثل في العادات والتقاليد والقيم والمورثات الشعبية، وتعد مهمة الأدباء ولا سيما المسرحيين منهم خطرة جداً لأنها تمثل قراءة هذا التراث من جديد ثم إعادة صياغته وتشكيله بما يتلاءم مع ظروف الواقع وإشكالياته" [3].

([1]) عالم الفكر مرجع سابق ص ٨٢

([2]) ماجد السامرائي. (التراث منطلق للمعاصرة) مجلة الاقلام، بغداد ع ٦ س ١٣ ١٩٧٨ ص ٢٤

([3]) زينب فلاح عيس الفلاح مرجع سابق ص ٣

وقد اهتم الغربيون بهذا الجانب منذ زمن بعيد وأعطوه جانباً خاصاً ومساحة واسعة في دراساتهم وقد عرف لديهم (بالفولكلور) وهو مصطلح انجليزي " المكون من كلمتين (فولك) بمعنى الناس او عامة الشعب و (لور) بمعنى المعرفة أو الحكمة، فقد أنشأه لأول مرة الكاتب الانجليزي (وليام جون تومز) عندما استعمله في رسالة بعث بها الى صحيفة (ذي اثينيوم) في آب ١٨٤٦ بتوقيع مستعار هو امبروز ميرتون واقترح استعمال هذا المصطلح كاسم لحقل يشمل دراسة العادات والتقاليد والممارسات والخرافات والملاحم والأمثال، لكن الاهتمام بالفولكلور كجزء مميز عن باقي أجزاء الثقافة كان قد بدأ بالظهور في الأوساط العلمية الأروبية منذ مطلع القرن التاسع عشر مما أدى إلى بلورة معالم الفولكلور بشكل واضح في النصف الثاني من ذلك القرن حينما بدأت تظهر جمعيات الفولكلور والدوريات المتخصصة فيه في معظم دول أوروبا ..."(١)

واستعمال الموروثات في أدبنا الحديث يؤكد عملية التواصل الجدي والغاء الجدران والفواصل ما بين القديم والحديث، فاستلهام حكايات ألف ليلة وليلة في أدبنا الحديث سواء بأسلوب التناص أو لمجرد ذكرها فان ذلك يعيد ابن هذا الزمان إلى تلك الموروثات الواجب الاطلاع عليها، والتواصل معها علماً بأن تلك الحكايا قد لا تلائم بلغتها وأسلوبها وموضوعاتها ابن هذا العصر، نظراً لتحول الأذواق ومناهل المعرفة والاهتمامات. وإذا لم يبين استعمال تلك الموروثات على أسس جدلية وقيماً تناسب الإنسان المعاصر فإن هذا الاستعمال سيبقى قاصراً كما قال (خالد سليكي).

" ان هذا الصنف يعمل على تغييب الجدار الفاصل بين هموم النص المعاصر وهموم النص القديم ويجعل رأي القدامى صالحاً لمعالجة القضايا المعاصرة، فهو يوظف النص التراثي توظيفاً لا تاريخياً أي يستعمل التصورات القديمة ازاء قضية من القضايا ويتعامل معها كما لو كانت تعبر عن واقع الدارس المعاصر في حين ان التراث وقضاياه لا تصبح قابلة للتوظيف الإيجابي إلا بعد دراسته بصورة تجعله ضمن علاقة جدل وتحاور مع القضايا المعاصرة، ولذلك فالتحديث الذي لا يقيم علاقة جدية بتراثه سيظل ناقصاً وسطحياً وستظل علاقته عبارة عن إعادة قول ما سبق إن قيل "(٢).

---

(١) عبد اللطيف البرغوثي (الفلكلور والتراث) مجلة عالم الفكر، م ١٧ ع١ سنة ١٩٨٦ ص ٩٣-٩٤

(٢) خاليد سليكي (التراث وانماط القراءة) جذور ج١ مج ١٩٩٩ ص ١٥-١٦

قراءة النص التراثي:

بقي النص التراثي يحتل موقعاً مهما على الساحة الأدبية منذ القدم سواء كان عند الشعراء أو الكتاب بكافة مستوياتهم، وتوجهاتهم وأنواعهم الأدبية. لذا ظهرت القراءات النقدية التراثية وعلى مستويات متعددة وبتركيز لافت حديثاً.

ونجد بعض النقاد المحدثين قد ركزوا على هذا الجانب إلى درجة كبيرة فعبد الله الغذامي أفرد صفحات كثيرة لدراسة النص التراثي في كتابه "الخطيئة والتكفير" والذي يعد سبقاً في هذا المجال. إلى جانب آخرين، وقد ركز الغذامي على "الشعر الجاهلي في القسم النظري والشعر العباسي في القسم التطبيقي، ويأتي الشعر الأموي في آخر القائمة، وإن جُلّ الشعراء الذين استحضر نصوصهم الجاهلية من اصحاب المعلقات عدا اثنين فقط وكان زهير بن أبي سلمى أكثرهم حضوراً وهو أوفر أقرانه من الجاهليين حظاً في عدد الأبيات التي استشهد بها وكان أكثر إبياته دوراناً في الكتاب قوله:

ما أردنا نقول إلا معاراً   أو معاداً من قولنا مكرورا

وإذا كانت قراءته هنا تأويلية تستجيب لمقتضيات الفكرة المطروحة، فمن الواضح أن السياق الأدبي التراثي لا يفضي إلى ما استنتجه الناقد بل يشير الى الأزمة الإبداعية التي تجعل الابتكار من الصعوبة بمكان"[1].

ويركز الغذامي على مفهوم النص التراثي الذي نسب إلى مرحلة زمنية بعينها، وقد ركز على استلال بعض المواقف من خلال نصوص أو قصائد طويلة بالأصل قد يكون بيتاً من الشعر أو فقرات من نص كتابي أو أسطر وقد يصل به الأمر إلى التنويه أو الإشارة في بعض المواقف.

فركز الغذامي على زهير بن أبى سلمى إلى درجة كبيرة ثم امرئ القيس فعنترة وأقل من الباحثين استشهادا كالحارث بن حلزة اليشكري وكعب بن زهير وغيرهم.

---

(1) محمد صالح الشنطي، (قراءة النص التراثي في كتاب الخطيئة والتكفير) مج١٠ ج ٣٩

وفي مجال النص اللغوي أتى الغذامي على ابن جني ثم ابن فارس وكذلك يستشهد بألفية ابن مالك مركزا فيها على الأبنية التي تأتي نتيجة الإبداع ولا تسبقه ثم يأتي على الأخفش والخليل بن أحمد وغيرهم.

وفي مجال النقد النقدي فيركز على حازم القرطاجني وفضله في سبق (باكبسون) بعناصر الاتصال اللغوي وعبد القاهر الجرجاني وموقفه من السرقة واختلاق مصطلح (الاجتراء) فهو من الذين حاولوا تحرير الكلمة من زواياها المحصورة إلى درجة إنه اقترب من مفهوم(التناص) أي تداخل النصوص وذكر غير هؤلاء النقاد أيضا واهتم أيضا بالنص الفلسفي وركز على الثالوث الفلسفي وهم الفارابي وابن سينا وابن رشد ولم يهمل آخرين كأبي حامد الغزالي.

أما النص الفقهي والذي كان فيه النص الديني هو المحور وصاحب الشأن الأول فقد ركز عليه وتناوله بشيء من التفصيل أيضاً.

وقد اهتم كتاب آخرون بالتراث في الأدب العربي مثل الدكتور عبد الرحمن أيوب والذي نشر بحثاً متكاملاً في مجلة عالم الفكر سنة ١٩٨٦ وركز فيه على الحركات الشعبية والتاريخية.

وقد أفرد جزءا كاملاً لسيرة بني هلال، وإن هذه السيرة أصبحت في كل الأقطار العربية ولكن بصيغ مختلفة فيقول د. عبد الرحمن أيوب " وإن الروايات المتعددة لها- السيرة الهلالية - تشكل في النهاية ما نطلق عليه بالمتن الهلالي (corpus) فمثلاً: (الرواية التي تنقل اليوم في إحدى واحات الجنوب التونسي. قد تكون في الأصل رواية مصرية، ولكن مهما كان دور راويها المصري في إثرائها وطبعها بطبعه.. إلا أنها في رحلتها من مصر إلى تونس عابرة القطر الليبي وفي نقلها من فن لآخر، أصبحت رواية ثانية، أو روايات متعددة للسيرة الهلالية "[1].

وهذا يعني أن بنية السيرة الأساسية هي ثابتة لكنه من الاستحالة أن تتطابق الروايات الثلاث، وقد تصبح عشرين رواية إلى درجة النص الأصلي لهذه السيرة، فالذاكرة الإنسانية لعبت دورها، وكذلك طبيعة البنية الاجتماعية التي تروى فيها السيرة وتلعب دورها، واللهجات التي تقرأ فيها تلعب دورها إلا أن روح النص أو

---

(1) د. عبد الرحمن ايوب، عالم الفكر(الآداب الشعبية والتحولات التاريخية الاجتماعية) ص ١٧.

الحكاية تبقى موجودة ومن هنا قلنا بالمتن الهلالي. أما زينب فلاح: والتي أقامت بحثها على مفهوم التراث وتوظيفه كان هذا التعامل مع التراث على عدة مستويات[1].

المستوى الأول: ويمثل مرحلة الرواد الأوائل الذين أدركوا مزاج جمهورهم وميله للاستماع بحكايات عنترة وألف ليلة وليلة وغيرها بما فيها من مغامرة وخيال من مثل مسرحيات (أبو الحسن المغفل لمارون النقاش وقد أخذها النقاش من إحدى مسرحيات ألف ليلة وليلة، وهي حكاية النائم واليقظان... وقد استقى المسرحيون الأوائل من تاريخ العرب القديم فكتب خليل اليازجي مسرحية المروءة والوفاء ١٨٧٦ وقد استقى حوادثها من تاريخ النعمان بن المنذر الذي تولى حكم العراق....

المستوى الثاني: وفيه يحاول الكاتب أن يتصرف بوقائع التراث بحيث يكون له دور في صياغة فكر المسرحية من الناحية الاجتماعية والفلسفية ويمثل هذا الاتجاه علي أحمد باكير في مسرحية (مسمار جحا) سنة ١٩٥١ ويستمد الكاتب مادتها من إحدى مسرحيات جحا.. ويأتي مسرح توفيق الحكيم تطويراً جديداً لتوظيف التراث في المسرح وقد سخر الحكيم التراث الشعبي والديني واليوناني ليعبر عن المنحى الفلسفي الذهني مبتعدا عن الواقع الاجتماعي بغليانه اليومي مختارا مشاكل الإنسان المطلقة والخالدة، ففي مسرحية أهل الكهف انطلق الحكيم من التراث الديني. وكذلك في مسرحية بجماليون وعودته إلى الأسطورة اليونانية .

أما المستوى الثالث، ويأتي هذا المستوى في التعامل مع التراث ليقدم نماذج متطورة في استخدام الاشكال والظواهر التراثية كالزير سالم لا لفرد خرج.

فتوظيف التراث هو حاجة ملحة لمنشىء النص وهو يعد من أهم المرجعيات على المستويين اللغوي والفكري مع قناعتنا بأن الأدب ليس لغة فقط وليس ذلك الفكر الذي تحمله اللغة فقط، بل هو اللغة وما تحمله مصنَعين، وفرق كبير بين المادة المصنعة وبين نتيجة التصنيع، ولذلك ينبغي التمييز بين مفهوم الانعكاس الذي يجعل من الواقع الخارجي حقيقة مرجعية ثابتة في الإنتاج الأدبي وبين مفهوم التنصيص الذي يبحث تمثلاته وينظر مرجعيته باعتبارها حقيقة محايدة آو مكوناً بنائياً فيه.

---

[1] زينب فلاح، مسرح سعد الله ونوس. مرجع سابق ص ٣

هذا وقد جاء التناص التراثي عند ونوس في ستة محاور وهي:-

١- حضور النص الأسطوري
٢- حضور النص التاريخي
٣- حضور الحكاية الشعبية
٤- حضور ألف ليلة وليلة
٥- حضور مسرح الرواد
٦- حضور الألعاب والفنون الشعبية.

وقد جاء حضور هذه النصوص أما بصورة واضحة وملفته للانتباه كما هو الحال في التاريخي وألف ليلة وليلة أو جاء بطريقة غير مباشرة وأوحى لها من خلال القرائن المتوفرة في النص.

سعد الله ونوس والإبداع المسرحي: -

التاريخ الشخصي للإنسان المبدع، علامة أولى يجب الوقوف عندها وفي هذا المقام لا أوافق بارت بتعليق المؤلف، أو أبعاده أو حتى موته، ربما يكون محقاً في حالة النقد الموضوعي لنص ما كي لا تأخذ الناقد عاطفة جياشه تجعله يتجه يميناً لارتباطات نفسية أو عاطفية مع الكتاب، أو يتجه يساراً لعداوة أو علاقة سيئة بين الناقد والكاتب، فالارتباط بين الناقد والكاتب يجب أن يحكمه النص بما فيه من قدرات إبداعية إيجابية أو سلبية، لكن الأمر هنا يختلف فونوس علامة بارزة من علامات الإبداع في الوطن العربي فإذا تكلمنا في المشاريع الثقافية لا نستطيع تجاهله كونه صاحب نظرة وموقف والمثقف برأي ونوس هو ناقد حر وهو ضمير وهو حامل مسؤوليه ومن دون تلك السمات والوظائف يصبح المثقف خارج الفعل والتأثير ويواجه خطر التهميش فلا يقول كلمته ويذهب ليستريح وليس مقبولاً أن يذهب المثقف ليمارس دوراً ما في الاتجاه المعاكس لما يقول ويكتب وينتج إذن سعد الله ونوس صاحب مشروع ثقافي وفي مسرحياته الأخيرة ومعها الاغتصاب هي الميدان وجوهز مشروعه الثقافي"[1].

هذه هي أرضية ونوس المولود سنة ١٩٤١ في قرية هادئة من أطراف محافظة طرطوس الساحل السوري وهي قرية (حصين البحر) وقد أعطت هذه القرية علامة يشار إليها بالبنان نظراً لارتباط هذا المبدع بها، ونظراً لعدم توفر المدارس الثانوية في القرية آنذاك انتقل بعد المرحلة الابتدائية إلى طرطوس حيث أكمل مرحلته الثانوية، وبدت عليه علامات الإبداع منذ طفولته، حيث كان مولعاً بالقراءة فاقتنى أول كتاب حينما كان عمره إحدى عشرة سنة هو(دمعة وابتسامة) لجبران ثم نمت مجموعة كتبه وتنوعت، طه حسين، العقاد، ميخائيل نعيمة، نجيب محفوظ ، يوسف السباعي، عبد القدوس"[2].

وبعد حصوله على الثانوية العامة سافر إلى القاهرة للحصول على درجة الليسانس في الصحافة، وكان الشاب يتوقد قومية وعروبة، الأمر الذي جعل من

([1]) كريم مروة، مجلة الطريق ، ص ٢٠٢.

([2]) سعد الله ونوس بيانات المسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد ١٩٨٨، بيروت، ص ٢٨٧.

حادثة انهيار الوحدة أو فشلها وإعلان الانفصال ما بين سوريا ومصر مصدر إزعاج وألم لم يستطع استيعابه بسهولة، وبدأ بكتابة المقالات حول الانفصال في مجلة الأدب، وأخرى في جريدة النصر السورية، وفي ذلك الوقت أيضاً كتب مسرحية بعنوان (الحياة أبداً) لكن الباحث لم يستطع العثور عليها وكان عام ١٩٦٣ علامة فارقة في حياة ونوس حيث بدأ مشروعه المسرحي بجد وقوة وفعالية، "يمثل سعد الله نوس(١٩٤١-١٩٩٧) منذ بدئه الكتابة المسرحية عام ١٩٦٣ اتجاهاً متميزاً في التأليف المسرحي في سوريا خاصة والوطن العربي عامة، كما يقدم منذ بدئه الكتابة المسرحية الملامح الأولى التي ستميز نتاجه المسرحي كله فيما بعد، على الرغم مما سيطرأ عليه من تطور ولئن دل هذا على شيء فإنما يدل على وضوح الرواية وصلابة الموقف وعمق الارتباط بالواقع"[١] وهذا الأمر جعله يبحث عن سبيل وأساليب وطريق جديدة كجانب إبداعي أولاً ولفت انتباه المتفرج ثانياً فهو لا يريد من المتفرج طرفاً سلبياً، ليس قارئاً لصحيفة يومية أو عابر سبيل، فالمتفرج عند ونوس جزء من العملية الإبداعية لذا ألزمه بدور وتركه في لب العمل المسرحي كي يخرج المشاهِد من المسرحية إما رافعاً أعلام الثورة أو مؤمناً بتغيير السلوك الى ما هو أنفع وأجدى "لقد تشكلت نصوص سعد الله ونوس بطرائق مختلفة حسب حضور المتفرج فيها ودرجة مشاركته في تشكيلها منذ نصه الأول (ميدوزا تحدق في الحياة عام ١٩٦٢) وحتى نصه الأخير (الأيام المخمورة) ١٩٩٧ فقد تفادت حضورالمتفرج في رحلته الإبداعية (٣٥) عاماً حسب تصور هذا المتفرج وحسب المساحة التي أعطاها له ونوس لمشاركته في تأليف النص"[٢] وهي نظرة حديثة لم يلتفت إليها كثير من الأدباء القدماء.

وقد مرت التجربة المسرحية عند ونوس في عدة مراحل، وكل مرحلة تتصف بسمات خاصة، وتقسيم الأعمال الإبداعية إلى مراحل لا يأتي انطلاقاً من إيمان مطلق بهذه التقسيمات لولا وجود الضرورة ولغايات أكاديمية لإراحة الباحث من جانب والقارئ من جانب آخر، فالعملية الإبداعية هي مرحلة واحدة تتصف بسمات واحدة مهما طالت هذه التجربة أو قصرت حتى لو استمرت إلى خمسة وثلاثين عاماً كما هي تجربة ونوس، كما أن الباحث في التقسيم لا يركز على قضية الضعف أو القوة في

---

(١) احمد زياد محبك، فصول (مسرح سعد الله ونوس المرحلة الاولى) عدد (١) ١٩٩٧ ص٣٧٢.

(٢) حازم شحاته، فصول (مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله) عدد (١) ١٩٩٧ ص٣٦٠.

الإبداع المسرحي، لأن الضعف أو القوة لا يرتبط ببداية التجربة أو نهايتها، ربما تكون النهاية أضعف من البداية أو العكس فذاك يعود إلى طبيعة المبدع وقدرته على التحليق بتجربته أو الضمور والعودة الى الخلف، فالمراحل التي مرت بها تجربة ونوس والتي ستكون جانباً من جوانب البحث هي:

المرحلة الأولى ١٩٦٣ – ١٩٦٧

المرحلة الثانية ١٩٦٨ – ١٩٨٩

المرحلة الثالثة ١٩٩٠ – ١٩٩٧

والمرحلة الأولى تضم الأعمال التالية:

١.جثة على الرصيف ٢. مأساة بائع الدبس ٣. فصد الدم

٤.المقهى الزجاجي ٥.الجراد

٦.الرسول المجهول في مأتم انتيجونا

٧.ميدوزا تحدق في الحياة

أما المرحلة الثانية فتضم الأعمال التالية:

١.مغامرة رأس المملوك جابر ٢.حفلة سمر من أجل ٥ حزيران

٣.سهرة مع أبي خليل القباني ٤.الفيل يا ملك الزمان

٥.الملك هو الملك

أما المرحلة الثالثة والأخيرة: فتضم الأعمال التالية:

١.اغتصاب ٢.منمنمات تاريخية ٣.طقوس الإشارات والتحولات

٤.ملحمة السراب ٥. أحلام شقيه ٦.يوم من زماننا ٧. الأيام المخمورة.

وكل مرحلة من هذه المراحل لها سماتها التي تلتقي أحيانا وتتداخل مع المرحلة الأخرى، ففي المرحلة الأولى طغت بعض السمات على موضوعات المسرحية، فركزت على الظلم والاستبداد والقهر والحرمان الذي عانى منه الفرد، أما من الناحية الفنية، فيغلب على هذه المسرحيات القصر، فهي على الأغلب تتكون من فصل واحد وهي أقرب إلى فن القصة القصيرة. فتمتاز بالايجاز والتكثيف والرمزية الشفافة أحياناً، كما أننا لا نعد هذه المرحلة بعيده عن التأثر أي تأثر الكاتب بالثقافات الأجنبية. وهذا برأي الباحث ضروري كونها تعد مرحلة تأسيسة لقيام بناء مسرحي متين فيما بعد.

وهكذا فقد ارتبط سعد الله ونوس في المرحلة الأولى من سيرته المسرحية ٦٣-٦٧ بالواقع ارتباطاً حميمياً فعالج موضوعات تتعلق بالواقع السياسي فيه، على

المستوى الخارجي، في قضية فلسطين وعلى المستوى الداخلي في مشكلة الحكم الانتهازي القمعي التسلطي.

وحتى في معالجته قضيته فلسطين، كان يعالجها من خلال الداخل، فيكشف دور الحكومات العربية في القضية، غير المخلص في العمل لها وبذلك كانت مشكلة الحكم، أو السلطة وعلاقتها بالشعب هي محور اهتمام سعد الله ونوس بالواقع وهو محور جديد في موضوعات المسرح العربي طرحه سعد بجرأة وشجاعة باسلة"(١).

ففي مسرحية (ميدوزا تحدق في الحياة وهي أول مسرحية منشورة لكاتبنا عام ١٩٦٣ في مجلة الآداب، أظهر قضية التناقض والفراغ الهائل ما بين السلطة والإنسان ذلك الإنسان المحب البسيط الطفولي بطبيعته فتنازع حب الفتاة بنت الحاكم ما بين فنان وعالم وكل منهما يسعى للحصول إلى قلبها وقلب أبيها لتكون في النهاية مأساة الفوارق الطبيعية فيستغل هذا الحاكم حب هذين الشخصين لابنته ويبدأ أسلوباً استغلالياً لخدمته وخدمة سلطانه، فالسيطرة الفردية واستغلال الفرد من السلوكيات التي ينبذها الإنسان العاقل، ويقف ونوس موقفاً مضاداً لها فهذه الجهود التي يبذلها الإنسان العالم في عمله والفنان في فنه والجندي في معسكره جهود لاحقة يجب للملتها والمحافظة عليها لتصب نهاية في مصلحة الأمة والوطن والإنسان، فاحتكارها لمآرب شخصية هي ظاهرة ممقوته يجب أن لا تكون وكذلك في مسرحيته المنشورة عام ٦٤ في نفس المجلة الموسومة ب (فصد الدم) هي نموذج متقارب مع المسرحية الأولى من حيث الموضوع حيث تمثل جانباً آخر من جوانب القهر ما بين السلطة والإنسان فيقول" النظام نعم النظام الحقيقة، فالإنسان مجرد مسمار زهيد في عربة النظام الهائلة إصغ إليه جيداً إذا أردت أن تعرف نظامناً الخاص، السيد يريد ديمومة الحكم، وديمومة الحكم تقتضي رضى الشعب، ورضى الشعب يقتضي مظاهر الوطنية والبطولة والصلاح وقضيتكم أكثر القضايا حساسة، وأنسبها لارتداء جلابيب الوطنية والبطولة، والصلاح وإذن فليكن ضجيج ولتدق الطبول الصامتة منها الراوية"(٢).

وقد استخدم الكاتب المذياع في أحد مشاهده الذي رافق ذاك الشاب الأسمر يبحث عن خبر جميل أو صادق، وقضى الوقت الطويل لعله يحقق أمنيته لكنه يصل إلى

---

(١) أحمد زياد جميل، فصول(مسرح سعد الله دنوس المرحلة الأولى) مصدر سابق ص ٣٨٣.

(٢) ونوس، المجموعة الكامل ج١ ص ٣٤٣.

مرحلة اليأس والإحباط فيغلق مذياعه مذعوراً ويروح في وهم "نعم(يبحث) عن ملجأ خارج الجغرافيا وبعيداً عن دوامة التاريخ الرهيبة"[1] كما يعرض لنا المفارقات بين الأشخاص أو أبطال المسرحية، هذا عليوة الرجل الشيخ الذي أكل عليه الدهر وشرب يصل إلى مرحلة سيئة فليجأ إلى أسلوب الهزل والسخرية وشرب الخمر وهذه أعلى درجات اليأس للإنسان قبل الإنتحار بينما الأخرون متماسكون وقادرون على اتخاذ القرار في الوقت المناسب، وكل ما يجري في هذه المسرحية يمثل الواقع الفلسطيني، هذا الإنسان المأزوم والمهزوم الذي خرج من وطنه مجبراً متشرداً وبالتالي فإن كل ما صنفه هؤلاء الأشخاص يمثل الواقع العربي وهو طبيعة. تأتي النتيجة بقتل علي لعليوه أي نصره على الباطل وهي أمنية يتمناها الكاتب من خلال هذه الأحداث والحوادث، فلا تعتمد زماناً أو مكاناً بعينه ولا تتوفر حدثاً بعينه أكثر من المطاردة بين علي وعليوه فهي أقرب إلى القصة الحوارية منها إلى المسرحية والتي تقدم من خلال فصل واحد أيضاً.

أما مسرحية لعبة الدبابيس المكونة أيضاً من فصل واحد وهي واقعية أيضاً تدور فكرتها على فضح الحاكم الذي تقلد هذا المنصب ودون أن يكون كفئاً له فالصالة أو المسرح مكون من طاولة عليها كأس ممتلئة حتى منتصفها، وكوب فارغ وفنجان قهوة وكرسي إلى جوار الطاولة ممتلئ بشخص غريب الأطوار مكتوما ككتلة لحمية اسمه(شرود) يميل إلى الصفرة والشحوب وهناك طاولات وكراسي مبعثرة، وعلى الطرف الآخر ستارة لونها أصفر، وهنا من خلال رمزيتها البسيطة "تفصح بجرأة كبيرة طبيعة الحاكم الوصولي غير الكفء الذي يصنع من منصبه حاكماً على حين أنه غير أهل له، وما هو في الحقيقة غير بهلوان دعي"[2].

وفي مسرحيته المقهى الزجاجي التي يركز فيها على الحاكم والمحكوم أيضاً من خلال معادلة أشار لها بالمقهى الزجاجي ذلك المقهى الذي يتولى أمره رجل مستبد يقابله الحاكم الذي يحاول الإبقاء على جهل الآخرين وتركهم في غفلة عن الحياة، فيطرد أنس الى الخارج لمجرد وعيه ويقظته، كما أن لتسمية المكان أو جعل المكان مقهى زجاجي فهذا يعني شفافية الأشياء وعدم تعتيمها على الآخرين "فتصور المسرحية هذا الوضع السياسي هشاً وغير متماسك وقابلاً للتحطيم وهو وضع لا يمكن له أن يستمر

---

(1) نفس المصدر ، ص ٣٣٥.
(2) أحمد زياد فصول (مسرح سعد الله ونوس المرحلة الولى، ص ٣٧٦.

فثمة في المستقبل ما يحمل تباشير الرفض والتعبير الشامل، وهذا ما يمثله الأولاد جيل، المستقبل الذين يرشقون بالحجارة المقهى الزجاجي القابل للتحطيم والانكسار"[1].

فالمسرحية ذات بعد سياسي متكامل فصاحب المقهى ذاك وهو المعلم (ظاظا) لا يأبه لأحد بل يأخذ دوره العبثي في ملاعبة البراغيث فيصبح الوقت والجهد في سبيل إشغال الآخرين، وهي السياسة التي يتبعها الكثير من الحكام المستبدين في إلهاء الشعوب بأشياء تؤدي بالنهاية إلى هدر الطاقات وتفتيت الجهود كي لا يتكون هدفاً يؤدي بالنهاية إلى التركيز على القضايا السياسية عادة والحاكم بشكل خاص، ودور الرواد اللاعبين اللاهين هم الشعب بكافة طبقاته، فليس لديهم ما يمارسونه غير اللعب واللهو وقتل الوقت وترويض النفوس بما يتناسب وإرادة السلطات العليا، وتبقى بعض الرموز وإظهارها، ذات دلالة فالاطفال وهم الجيل القادم والمعقود عليه الأمل يتحول إلى الأمل المفقود، وكأننا نعيش أحلاما بأحلام "فالعرض المسرحي في حقيقة أمره، القيام بعمل محدد يشترك فيه رواد الصالة ورواد المنصة وتنشأ بينهم علاقات متبادلة هذا العمل يلقبه بعضهم بألقاب حربية، فقالوا عنه صراع أو نزال بين النظارة والممثلين كما لقبه فريق آخر بألقاب جنسية"[2].

فالمسرحية بالإضافة إلى الرمزية التي تغلفت بها كانت عبثية في جانب ووجودية في جانب آخر وغير معقولة في جانب ثالث، فصيد البراغيث يمثل الجانب العبثي، وتساقط الحجارة واللاعبون ماضون في لعبهم ليس من المعقولية بشيء، كما أن مشهد إخراج الميت وما زال اللاعبون يلعبون أيضاً هو أقرب إلى السريالية من الواقعية، وهناك جوانب أخرى يمكن الوقوف عندها.

وتبقى طقوس المسرحية بكل أحداثها وأجوائها معادلة لأجواء مشابهة لها في الحكومات التسلطية، ولم يكن في لحظة من اللحظات يتبادر إلى أذهاننا بأن قضية الموت أو رفع الساعة إلى الحائط أو اللعب هي القضية الأساس التي أرادها ونوس بل أن هذه الحركات ما هي إلا إيماءات ينبغي مقابلتها مع شبيهها في الحكومات، ولجأ الكاتب إلى الرمزية للخروج من الإحراج الذي ما زال يعاني منه المبدع العربي أينما كان.

---

(1) ن.م، ص٣٧٧.

(2) د. بدر الدين القاسم، تاريخ المسرح الحديث، وزارة التعليم العالي، دمشق ١٩٧٤، ط١، ص٢٠٦.

وكذلك مسرحيته "جثة على الرصيف" هي أقرب إلى اللامعقول منها إلى الواقع صحيح أنها تتخذ أيضاً من الرمزية طريقاً لها إلا أنها بقيت تحوم في دائرتين.

الأولى: الهدف الأوحد وهو تلحيظ القارئ للثوران ما بين الإنسان العادي الفقير، والسلطة القادرة على قتل كل شيء.

الثاني: طرق الواقع من خلال الرمزية

فالمسرحية تقوم على ثلاثة عناصر.

الجثة، والشرطي والسيد الغني، وهذه الرموز تعادل بالترتيب، الطبقة الفقيرة، والسلطة، والطبقة الغنية المسيطرة فالمواضيع المطروقة من خلال هؤلاء هي متشابهة وما يريد إظهاره الكاتب هو دور هذه السلطات وأساليبها العفنة والقمعية التي تتبعها في سبيل هذا الإنسان البسيط الذي يمضي الليل والنهار في سبيل لقمة عيشه، فالعبثية تسيطر أيضاً على مجريات الحدث في المسرحية وكيف لا يكون ذلك....؟

وهكذا ينهي ونوس مرحلته الأولى بمسرحيته(جوقة التماثيل) المكونة من جزأين الأول أسماه (مأساة بائع الدبس الفقير)، والثاني(الرسول المجهول في مأتم انتيجويا) حيث نشر كل جزء على حده ثم جمع الجزئيين في مسرحيه واحدة، فبائع الدبس لم يكن شخصاً مرموقاً محترماً بين قومه بل فقيراً مهانا متعباً إلى درجة القهر والذل، فهو معذب ودائم الحيرة والتعب يعاني من كل أنواع الطغيان والإرهاب، فهو الإنسان المتهم دائماً من كل السلطات المتعاقبة، ليس له علاقة بشيء إلا بلقمة خبزه وقوت يومه، فالخارج هي السلطة والمجتمع الآخر، والداخل هو نفسه وأهله، وهكذا يخلق ونوس جواً قائماً على التضاد ومنطلقاً من المفارقات التي توصل إلى درجة الصراع وهذا ما أراده ونوس في "مأساة بائع الدبس الفقير، وهناك مقاربة ما بين هذه المسرحية ومسرحية أوديب والتي سيأتي الباحث على ذكرها بالتفصيل في مكان لاحق، اما الرسول المجهول في مأتم انتيجونا وهي تعد الجزء الآخر لجوقة التماثيل وفيها المخبر الذي قام بدور خارج عن العادة فارتفع فوق السلطة وراح في انتهاك حرمات المدينة فمارس الاغتصاب والعنف والقتل إلا أن (خضرة) تلك الإنسانة البسيطة صمدت في وجه المخبر وتحدت كل خلافاته وسلطاته وتماسكت بقيمها الروحية والأخلاقية، وفي جزأي المسرحية تظهر كل خلافاته وسلطاته، وفي جزأي المسرحية تظهر جوقة التماثيل المكونة من تسعة تماثيل حجرية منصوبة على المسرح،

وعلى الرغم من جمودها فيبدأ التهشيم يصلها الواحد تلو الأخر حتى إذا ما انتهى الجزء الأول لا يبقى منها إلا أربعة، حيث ينتقلون إلى الجزء الثاني وهي دلالة على غياب الرجولة والقوة التي يريدها الكاتب، وونوس كغيره من الفنانين أمامه "موقفان متماسان متناقضان يتراوحان داخل عقل كل فنان حقيقي بجدية، أحدهما لرصد اللحظة المعيشة وصياغتها في بنية مناظرة مع بينة الواقع، بهدف التأثير في هذا الواقع سلباً أو إيجاباً وبجدية الموقف الآخر إلى الكشف عما هو جوهري ودائم الوجود في هذه اللحظة المعيشة عاملاً على صياغتها في بنية تفيد من بنية الواقع وتفارقها في آن، بعرض أحداث كهذه في الواقع وتضمنت بعض ثوابته آملاً في تغيره. والفنان في كل من الموقفين لا يتجزأ ولا ينقسم فكرياً وإنما يتكامل محققاً للغاية الكبرى من الفن الحقيقي: التعبير عن الواقع سعياً إلى تغيره، والإمساك بقوانين الغد رغبة في استباق الحاضر ومجاوزة لكل ما يعرقل حركة الواقع المتقدمة للأمام"[1].

وهكذا كان ونوس واحداً من هؤلاء الفنانين الذين استشعروا الواقع بمرارته وقساوته ومناقضاته فحاول أن يبرر هذه العلة من خلال فنه وإبداعه وعرضه من خلال خشبة المسرح لعله يجد حلاً لهذه السلبيات القائمة.

المرحلة الثانية : ٦٨ -١٩٨٩

واجه العالمان العربي والاسلامي موقفاً صعباً أعاد العقل العربي إلى وعيه وواقعه، فهي صدمه كهربائية كان اسمها هزيمة (١٩٦٧) حولت التاريخ العربي وأعادت كل قنوات الحياة إلى الرحلة السياسية، ففضاءات ونوس المسرحية ارتبطت بالواقع لكنه الواقع السياسي المعاكس للرؤية الرومانسية التي كانت تحلم بها النخبة الثورية المثقفة التي بقيت في حالة تنظير دون أن تأخذ مكانتها القيادية بل جعلته إنساناً سلبياً غير قادر على فعل المبادرة فهو لا يجيد أكثر من لعبة الاستمتاع للحكواتي، لكن ونوس (لا يستجيب للمتفرج فينهي بنفسه عزلة الذات المبدعة الأولى لتتجلى ذات مبدعة ثانية تكتب نصاً فارقاً في العلاقة مع المتفرج هو (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) كانت حداً فاصلاً ما بين المسرح السابق والمسرح اللاحق فإذا كان هدف

---
(١) حسن عطيه، فصول الوعي التاريخي في معادلته المثقف، مصدر سابق ص ٣٤٤.

الكاتب المسرحي سابقاً رؤية المتفرج يهتز ويتمايل وهو على كرسيه أثناء العرض أصبح هدفه أن يخرج المتفرج والاحتجاج يملأ فمه أو يخرج الجمهور بمظاهرة من المسرح.. لقد حاولت الذات المبدعة أن تقدم في هذا النص شكلا مسرحياً مقاوماً للمسرح السائد فعلاً أيدولوجيا مناهضاً لأيديولوجيا المسرح السائد، فلم يعد النص يكتب كي يتحرك الممثلون على خشبة المسرح فقط، ولكن من الصالة أيضاً، فالنص المرافق يشير إلى حركة الصالة كثيراً أثناء الحوار ويتكرر ما بين القوسين نفسه (من الصالة) عبر صفحات النص راغبة في أن يبدو العرض المسرحي كأنه نقاش حقيقي يقترب من المتفرج إلى نقطة العالم الحقيقي أي تضعه في أقصى منطقة (كسر الإيهام) وهي النقطة التي لو جاوزها العرض المسرحي لخرج من مجال الفن إلى مجال الندوة أو المحاضرة أي إلى أشكال حوارية حقيقية"[1].

وتدخل تجربة ونوس عالماً جديداً وهو كسر الحواجز ما بين الممثل والمتفرج قد يكون الممثل متفرجاً وقد يكون المتفرج ممثلاً ففي (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) لم يعد المتفرج متفرج والممثل ممثل بل تداخلت الأدوار خلال كلمة (سمر) هذه الكلمة التي تعطي أبعاداً تداخليه ومشاركة ما بين الأطراف، و كذلك في مغامرة رأس المملوك جابر، والفيل يا ملك الزمان والملك هو الملك، وسهرة مع أبي خليل القباني ورحلة حنظلة(من الغفلة إلى اليقظة) ، فهذه التجارب كسرت الحاجز وجعلت المتفرج يشارك في إنتاج المسرحية على خشبه المسرح . وخلق توجها مسرحيا جديدا، صحيح أن المسرح مرتبط بالجوانب السياسية منذ العهد الإغريقي وحتى الآن إلا أن ونوس جعل من المسرح مدرسة أيديولوجيه يتعلم فيها المتفرج السياسة ويخلق منه ظاهرة سياسية أو وعيا سياسيا.

فهو " يكتب محروقا بالنار تماما مقدمة مسرحية قلب الهزيمة، تدعو إلى اندماج الخشبة والصالة في صحوة واعية تنطلق أبعد من ردهات المسرح إلى الشارع إلى البيوت إلى خطوط النار متحولة مع الامتداد احتجاجا ومقاومة ورؤية واضحة للمستقبل" بقيت حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" مع ذلك واحدة من المحاولات الجادة التي استوعبت مهمة صعبة، هي عدم خيانة المسرح ناسه ومتفرجيه مهمة اختيار الحقيقة لا

---

(١) حازم شحاته، فصول (المؤلف المشارك) مصدر سابق، ص ٣٦٣.

التضليل، المقاومة لا الاستسلام "[1] وإضافة إلى إلغاء هذا الحاجز ما بين الممثل والمتفرج استطاع ونوس أيضا أن يخلق مفاهيم واعية وعلى درجة من الأهمية، فمسرح التسييس، وديمقراطية المسرح والمشروع الثقافي كلها كانت سمة واضحة في مسرح سعد الله ونوس فالإجابة على سؤاله: أية سياسة، وأية صيغة فنية يمكن ان تحقق فعالية أكبر، ما قصده هو عرض "المشكلات السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة و المتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، واكتشاف أفق تقدمي لهذه المشاكل أي أن التسييس في مسرح ونوس كان الخيارالتقدمي للمسرح السياسي "[2] وهو الحوار القائم بين جهتين الممثل والجمهور، واختيار كل الوسائل المتاحة التي تؤدي بالنهاية إلى إبراز هذا الحوار . ولم يتوقف ونوس عند الصيغة الفنية كثيرا بمقدار اهتمامه بالحوار والمشاركة ولم يأبه من خروج النص المسرحي من إطار الممثلين على الخشبة التي مساحتها أمتار معدودة إلى الصالة باتساعها وتعدد أذواق شاغليها، أدرك ونوس إن المسرح لم يخلق لخلق الثورة و إعادة صياغة التاريخ من جديد بل تأتي فعالية المسرح في "أن يكون وسيلة معرفة توسع أفق المتفرج معرفيا وأنه وسيلة جمالية توقظ بذهن المتفرج قابليات للذوق والتذوق المختلفة وتتقاطع مع القيم الجمالية التي يعممها الفن و الإعلام السائدان"[3] لم يكن ونوس معلماً ملقناً في مسرحياته ولم تكن مسرحياته عظية الفكرة والأسلوب بل تعدت هذا الأمر إلى إدخال عنصر التجريب إلى كل النصوص المسرحية كتابة وطرق وسائل حتى البنى اللغوية ومن هنا جاء الاختلاف ما بين مسرحية وأخرى، لم تكن هناك أسلوبية واحدة تحكم النصوص ولم تكن هناك لغة واحدة مع الحفاظ على عنصري التجديد والتجريب. بل سعى جاداً إلى خلق ظاهرة مسرحية مقترنة بمشروعه الثقافي.

المرحلة الأخيرة :

والتي انطلقت عام ١٩٩٠ حيث ابتدأها بمسرحية (الاغتصاب) مرورا بمسرحيات (منمنمات تاريخية) و(طقوس الإشارات والتحولات) و(ملحمة السراب)

---

(١) عبيدو باشا، مجلة الطريق (سعد الله ونوس المؤصل)مصدر سابق ص١٩٥

(٢) عبلة الرديني، فصول(السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله) مصدر سابق ص٤٠٠

(٣) سعد الله ونوس، حج٣ م.س، ص٢٣٨-٢٣٩

و(أحلام شقية)و(يوم من زماننا)وانتهاء (بالأيام المخمورة) ففـي هـذه المرحلـة تجـاوز ونوس المراحل السابقة ليدخل في نص إشكالي بعد المرحلة الأولى التي اتسمت بقصار النصوص والواقعية المفرطة، إلى المرحلة الثانية التي اتسمت بالالتزام المسرحي وتسييس الأعمال المسرحية أما الآن وفي هذه المرحلة فقد تعدت ذلك وخرجت مسرحياته عـن المألوف وهذا الانتقال نعده أمراً طبيعيا لكاتب يجيد لعبة الكلمة والفكرة، والإشـكالية هنا تنطلق من تساؤلين هل نستطيع تغيير حياتنا ونبدلها بالطريقة التي نريد....؟ وعلى الجانب الآخر هل نستطيع تغيير العالم....؟ أسئلة بحاجة إلى وعـي وإدراك للوصـول، والتركيز في مسرحياته على البدء بالعمل، أما النتيجة فمحكـوم عليهـا بالفشـل دائمـا وهذه إشكالية بحد ذاتها أيضا فلا بد مرة تظهر الحالة النفسية التي لا يمكن فصلها عـن المناخ العام الذي تعيشه الشخصية وهذه سمة موجودة في أغلب المسـرحيات الأخـيرة بنوعيها الدرامي والملحمي السردي' وقـد وصـل ونـوس إلى هـذه المرحلـة لأسـباب داخلية وأخرى خارجية أما على الصعيد الداخلي هو تجربتـه الطويلـة وزيـادة وعيـه، وعلى الصعيد الخارجي تغير العالم وتقلب المواقـف والسياسـات فيقـول (.. فليسـت المسألة مسالة نضج و إنما تضافر ظروف الزمن والتأمل و إعادة النظـر في تحقيـق هـذا النضج، وهناك إضافة إلى ذلك تغيير عميق في موقف الكاتب من وضع العالم، ووضع المسرح بالعالم، إذا افترضنا أن الأعمـال الـتي سـبقت الاغتصـاب هـي فعـلا وجـدت لتجربة واحدة وفيها نقاط تشابه أو نقاط التقاء بين مختلف المسرحيات مع التحفظ لأن التشابه أقل مما يبدو في الظاهر. فكل محاولة كانت لي تجريب، فإن هـذه النقـاط يمكـن إجمالها بأن هناك ملمحـاً عامـا يجمـع أعمـال المرحلـة السـابقة، وهـو الأمـل والـيقين والفعالية، كان هناك إيمان بأنه ما زال بالإمكان التدخل في التـاريخ، في تـاريخ المنطقـة وأحداثها كان هناك وضع يسمح بهذا الأمل أو اليقين، كان هنـاك مـا أسميـه منطقـة التباس تاريخية، توجد تقريبا في دول العالم الثالث في الفترة التي لا تكن فيها السلطة قد تحولت إلى سلطة مكتملة المعالم، ولم تأخذ شكل (مجتمع دولة) شمولي وكلي، كمـا أن القوى السياسية والاجتماعية في المجتمع لم تفقد الأمل ولم تهمش بشكل نهائي، أي أننا كنا في عملية تاريخية مازال الجدل فيها ممكناً'[1]

ففي هذه المرحلة إضافة إلى ما سبق أصبح لدى ونوس قناعـات جديـدة مـن حيث نظرته للمرأة هذه الإنسانه الأقوى ليس على مستوى العضلات بل القوة علـى

(1) د. ماري الياس، مجلة الطريق(حوار ونوس عن كتاباته الجديدة)م.س ص٩٧

الرغم مما تواجهه من ضغط وكبت وسيطرة الآخر عليها. كما أن ونوس أصبح يجد (للأنا) مكانة خاصة ويعطيها حجمها اللازم من الحرية والانفتاح كي تستطيع أن تعطي، وهذا انسحب على موقفه من المثقف حيث أصبح "أقل تلألأ وأكثر تواضعا لكن الأفق أمامه غدا أكثر اتساعاً"[1] لم يعد دور المثقف حفظ القوالب الجاهزة في النظريات السياسية أو القواعد التبشيرية فبالإضافة إلى ما يجب أن يكون من قوة النقد والإدارة والملاحظة، يجب أيضا أن يمارس حريته ويجرب فرديته،حتى نظرته إلى الفردية والجماعة اختلفت بينما كان يؤمن بأن الجماعة أفرادا لها وجوه واحدة والخروج من هذا الاتجاه يعني خيانة أو قتل الروح الجماعية، أصبح يؤمن بأن الجماعة أفرادا ذات وجود مختلف وهذا يعطيها قوة إنسانية فالآراء المختلفة والتضاد في الرأي هي ظاهرة صحيحة ولولا الاختلاف لن يحصل الجمع والاتفاق . وقد عرض الباحث هذه القناعات الجديدة لبيان تغيير موقف الكاتب من مرحلة إلى مرحلة تبعا لما يستجد عليه من ظروف داخلية أو خارجية وحسب قناعات يؤمن بها.

(1) د. ماري الياس، الطريق، م.س ص١٠٤

النصوص المرجعية عند سعد الله ونوس

أ -النص الأسطوري

"أما عن علاقة الأسطورة بالأدب فيورد فراي أن الأسطورة تزودنا بالخطوط الرئيسة والمحيط الدائري لعالم كلامي يصبح نفسه مشغولاً فيما بعد بالأدب أيضاً،ويلاحظ فراي أن الأدب أكثر مرونة من الأسطورة من حيث قدرته على تغطية هذا العالم، فالشاعر أو الراوي مثلاً يمكن أن يعمل في حقول الحياة الإنسانية البعيدة عن ظلال القوة الخارجة عن الخطوط العريضة للقصص في عالم الأساطير، لكننا نرى أن الأساطير في جميع الحضارات تطل علينا من خلال التزامها بالأدب. وعن تداخل الأسطورة بالأدب يقول فراي إن الأديب على سبيل المثال عمل أدبي بالنسبة لنا ولكن مقارنتها القديمة في التراث الأدبي والقوى الخارجية فيما يجري فيها من أحداث وتأثيرها على الفكر الديني اليوناني فيما بعد. كل هذه الأشياء مظاهر عامة"[1].

إذن فاستخدام الأسطورة فيه بعدان :-

الأول: توظيف الأسطورة لخدمة الأدب.

الثاني: توظيف الأدب لخدمة التراث الاسطوري.

وخاصة أن الأسطورة لها الخصائص البارزة حيث إن "أبطالها فوق مستوى البشر، وغالباً ما يكونون من الآلهة كما إن الحديث فيها خارق متجاوز للمألوف كما تتميز أيضا بعدم خضوعها للمنطق العقلي أو التحليل العلمي"[2]

وقد تأخذ الأسطورة أبعادا أخرى غير ما ذكرنا فهي تعني في موضع آخر "أية حكاية تقليدية تروي وقائع حدثت في بداية الزمان وتهدف إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يحدد الإنسان موقفه من العالم" [3]

---

(1) محمد شاهين، الأدب والاسطورة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1 1996 ص ٢٦-٢٧

(2) زينب فلاح علي فلاح، سعد الله والتراث، رسالة ماجستير ح.س، ص ٣٦

(٣) محمد عجين، موسوعة اساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، ص ٧٢

وهذا يختلف عما قاله شتراوس على أنها فوق مستوى البشر وقـد تكـون مـن الآلهـة وكل مـــا فيها خـــارق للمألـــوف ولـيس لهـا علاقـــة بـالمنطق العقلـي أو التحليـل العلمـي "[1]

وسواء كانت ذات ارتباط بالواقع ومهما كان زمانها، فهي تأخذ في المسـتوى الأدبي إما للعبرة والاحتذاء أو لأهداف وظيفية أخرى في نفس الكاتب.

ولكن إلى أي مدى ارتبط تواصل الإنسان مع المسـرح وقناعاتـه الأسـطورية، فماذا يؤثر على المتواصل مع المسرحية إذا عرف أنهـا تتحـدث عـن الأسـطورة، وإذا كان اعتقاده حسب الرأي الذي يقول " بأن مصطلح الأسطورة، يعني بشكل عـام شـيئاً خاطئاً أو غير حقيقي وأن الناس يقولون – بصراحة – بأن مجرد أسطورة ويعنـون أنـه غير صحيح وأن هذا خطأ في استعمال المصطلح لأن الأساطير لا تكون لأشخاص أو أماكن أو أحداث حقيقية على الـرغم مـن أنهـا تحتـوي علـى الإشـارة إلى أشـخاص تاريخيين أو اماكن أو أحداث حقيقيـة وكـل الـذي تظهـره الأسـاطير دون أن تكـون قصصاً صحيحة "[2].

ومن هنا عنى ونوس بتقديم الأسـطورة بأسـلوب مسـرحي جديـد، يوصـل الوظيفة التي يريد بأسلوب يبعث على اللذه والتواصل معه " ولـيس المصـادفة والأمـر كذلك، أن التناص هو سدى مسرح ونوس ولحمته، حين نقارنه بغيره من كتاب جيلـه أو حتى الجيل السابق عليه، وسواء تحدثنا عن (الفيـل يـا ملـك الزمـان) أو مغـامرة (رأس الملوك جابر) ١٩٦٩ أو (الملك هو الملك) ١٩٧٧ أو منمنمات تاريخية ٩٤ ، أو عن سهرة مع أبي الخليل القباني ١٩٧٣ وأمثالها في مسـتوى ثـاني أو عـن (رحلـة حنظلـة) ١٩٧٨ (والاغتصـاب) ١٩٩٠ في مسـتوى ثالـث فإننـا نتحـدث عـن أبنيـة متواصلة متنوعة متجاورة في علاقات التناص الذي يغدو قانونا بنائياً متعدد الوظـائف في كل هذه الأعمال، وأحسب أن لهذا التعدد مبرر حين يغلب الاتكـاء علـى الـتراث العربي، بأنواعه المختلفة وذلك لما يمثله هذا التراث من أطـر مرجعيـة تظـل فاعلـة في الحاضر الذي لا بد من نقضه أو نقده.."[3]

---

(1) كلودليفي شتراوس، الاسطورة والمعنى، ص ٦

(2) عماد الخطيب، الصورة الفنية في المنهج الاسطوري لدراسة الشعر العربي ، ٢٠٠٢ ص ٣٧

(3) جابر عصفور، منمنات تاريخية (فصول) م سابق ص ٣٩٧.

ويلجأ ونوس إلى التناص عن وعي وإدراك كون العمل المتناص معه يشكل موروثاً مرجعياً للكاتب فهو يستفيد من كل حيثيات الأعمال السابقة ويوظفها بطريقة لا تشعر القارئ بسلطة السابق على اللاحق، بل يعطي النص اللاحق نكهة خاصة وبعداً جديداً، وسنحاول الولوج إلى عالم ونوس المسرحي لمعرفة مدى قدرته على التناص مع النصوص السابقة ونجاحه في خلق نص جديد قادر على الاختراق الذهني.

١- مسرحية جوقة التماثيل.

أ- بائع الدبس الفقير.

ابتدأ ونوس مسرحيته بقوله "ميدان عام في مدينة ما.... وفي الميدان تسعة تماثيل متراصة تمثل الجوقة"[1].

فاختيار ونوس لهذا المشهد يدل على أن استلاب الحياة من هذه التماثيل وتعريفها من الحياة لم يأت عبثاً بل جاء مقصوداً فيقول أيضا "فنحن مثلكم، الخوف يلجمنا – والريبة منهجنا"[2].

وهذا تلميح صريح إلى السلطة المستبدة والتي مهما حاول الإنسان العربي الخلاص من هذا الظلم والطغيان سيبقى في النهاية الإنسان المصادر في كل شيء، فركز ونوس على السلطة والممارسات القمعية التي تمارسها ضد هذا الإنسان البسيط وملاحقته حتى في لقمة عيشه، ولا تدعه يمارس حياته بشكل طبيعي، فالمسرحية تقف عند سخط السلطة، وقهرها واستبدادها فتمارس بالإضافة إلى القهر النفسي أشد أنواع القهر الجسدي، وتحاول سحق هذا الإنسان. وهنا يأتي الكاتب على الدور الذي يجب أن يمارسه الإنسان، فطالما أنه لا يمارس حقه الحقيقي في المجتمع ويتخلى عن ممارسة دوره الواعي والمسؤول فسيبقى مسحوقاً ، وكأنه يحرض هذا الإنسان على وجوب ممارسة واجباته حتى يحافظ على وجوده ولا يترك فرصة للمستغلين لسحقه ومصادرة إنسانيته.

---

(١) ونوس، الاعمال الكاملة ص ٢٢٥

(٢) ونوس، الاعمال الكاملة ص ٢٢٥

وعلى الرغم من تغير السلطة في المسرحية لثلاث مرات، إلا أن موقف السلطة لم يتغير ويقي هذا الإنسان الفقير الذي يمثله (بائع الدبس الفقير) مطارداً بلقمة عيشه ووجوده. ويركز ونوس على الجزئيات، والحركة اليومية ليصل بعد ذلك إلى الكليات وهو أسلوب يتبعه التعليميون، فأراد أن يوصل ما يجب أن يكون وما يؤمن به إلى هؤلاء الناس البسطاء. حاملا الثورة وعدم الرضا عما يمارس على جميع المستويات الاجتماعية والسلطوية "إنّ ونوس يقابل ما بين الداخل والخارج، بين الخاص والعام، بين الفرد والمجتمع منطلقاً دائماً من الأول. في اتجاه الثاني، من الجزئي إلى الكلي، ليحدث الاصطدام بينهما، وهو اصطدام مروع، مذهل يدمر فيه الفردية ويسحق، ويجر الوبال على الكل، وبذلك يدين ونوس الداخل والخاص والفرد حين ينفصل هذا عن الخارج والعام عن المجتمع وهو يسعى إلى إعادة اللحمة بين الفريقين وهي إعادة صعبة تحتاج إلى فضح، ونقد، وقد امتلك ونوس هذين، وعبر عنهما بجرأة"[1].

وقد مثل دور السلطة في هذه المسرحية المخبر الأول والثاني والثالث، فيخرج خضور من بيته صباحاً يبحث عن رزقه وأهله في الحياة إلا أن ذلك المخبر الذي أخذ يجره قليلاً قليلاً إلى أن أوقع به من خلال إعلان عدم رضاه عن وضع كونه فقيراً بائساً، وهذا الإعلان في عرف السلطة هو احتجاج على السياسة لذا ينبغي على السلطة أن تعاقب، وفعلاً يدخل خضور السجن، ويعود المخبر ثانية وقد تغير اسمه وأسلوبه فيتخذ اسم حسين هذه المرة ويعود للإيقاع به ثانية ويسجن وللمرة الثالثة يلقاه محسن وهو نفس المخبر السابق ويدخل للمرة الثالثة السجن لكنه هذه المرة يخرج من السجن بصورة مرضية فحالته لا تبعث على الارتياح وكأن ونوس ينبه هذا الإنسان العربي إلى ضرورة الوعي وإدراك مرامي السلطات في الوطن العربي ويصف لنا صورة خضور قائلا. "انقلبت الأرض .. تدور الأرض.. من أعلى إلى أسفل من أسفل إلى أعلى .. تدور حقاً تدور.. تدور .. تدور"[2].

---

(1) احمد زياد محبك، مسرح سعد الله ونوس المرحلة الأولى (فصول) م.س ص ٣٨٠

(2) سعد الله ونوس، مأساة بائع الدبس الفقير المجموعة. ج١ ص ٢٥٤

فدوران الأرض لا ينبع فقط بحالة مرضية بل بخلل اجتماعي، وعدم معقولية الأنظمة السياسية وأساليبها التي تمارسها على المواطن. وهنا يحمل الأنظمة السياسية كل الاختلالات الاجتماعية التي تحدث للإنسان.

بالقدر الذي يحمل فيه الفرد أيضا المسؤولية، نجدهُ أيضاً يخلط الواقعي بالأسطوري، فخضور هو شخصية واقعية موجودة في كل المجتمعات، إلا أنها ترتبط أسطوريا كما يقول إسماعيل فهد إسماعيل " يظهر خضور بتفاصيل مظهره الواقعية الدقيقة على الخلفية التجريدية ولعل هذا يذكرنا ببعض اللوحات السريالية لسلفادور دالي حيث يرسم صور الوجوه البشرية بدقة تقترب من دقة صور الكاميرا وسط مناخ أسطوري، أشبه بالحلم أو الكابوس في بعض الأحيان، وقد جسد هذا المناخ الأسطوري عبر وجود جوقة التماثيل التي تقوم بالإنشاد مضفية على المسرحية حالة من القلق والترقب، والإيحاء بما يمكن أن يحدث وتأتي حالة خضور بما فيها من بؤس وكدح ليحيل نشيد الجوقه إلى واقع"[1]

ومن جهة أخرى نجد خضور يقابل أوديب الذي خرج من كورنثوس إلى ثيبة باحثاً عن الحقيقة، وهناك تحل الكبيرة ويحدث أن قتل أباه وتزوج من أمه دون معرفة مسبقة بأنها أمه. ويصبح الملك، ثم يخرج منها مدحوراً مذموماً فهذه الصورة تتناص مع صورة خضور الذي خرج من بيته باحثاً عن لقمة عيشه وسرعان ما وقع في شباك المخبرين ويجد المصير الذي لا يرضاه أحد.

لقد استفاد ونوس من أسطورة أوديب ووظفها بالأسلوب والطريقة التي تصل إلى المتلقي بسهولة ويسر، فهو تناص على المستوى الأسطوري كون أوديب هو أسطورة ما زلنا نقرأها إلى يومنا هذا.

ونجد أن الآلهة تقابل المخبرين لدى الكاتب فهما السلطة في نهاية الأمر، وهاجس ونوس السلطة. وإنصاف المظلومين، وبث الوعي لدى العامة للحصول على حقوقهم.وعلى الرغم من أن أوديب موقفه من الآلهة يختلف فهو المتحدي، وهو القوي وهو البطل وعلى العكس من ذلك خضور الإنسان البسيط المستسلم الخائف

(1) اسماعيل فهد اسماعيل ،الكلمة الفعل، في مسرح سعد الله ونوس دار الآداب بيروت ١٩٨٠ ص٢٣

من السلطة، إلا أن نهايتهما متشابهة من حيث الضياع. وقد وجدت علاقات التشابه ما بين الشخصيتين من خلال قراءة العملين ومن هذه العلامات[1]

خضور بائع الدبس	أوديب
عجوز ضعيف متواضع متردد خرج من بيته	شاب قوي ومتكبر وشجاع خرج من المدينة التي ربي فيها
البحث عن الرزق	البحث عن الحقيقة
القدر يقوده إلى المخبر والسجن	القدر يقوده إلى ثيبه
- يبوح بما في نفسه	يحل اللغز
- لا يفعل شيئاً	يقتل الملك
- يحرم من زوجته	يتزوج الملكة
يقتل ولده إبراهيم	يرزق اولاداً
يكتشف ذاته ابن مدينته	يكتشف ذاته ابن زوجته
يداس بالأقدام ويسحق	يفقأ عينيه وينفي نفسه

كما نجد أن نهاية كل منهما يختلف عن الآخر، فإذا كانت نهاية أوديب تحدي القدر وذاته، فإن نهاية خضور حالة سقوط تثير البؤس والقرف في النفس، كونه بائع دبس فقير ويتعادل وجوده مع عدمه، لا بل يستحق هذه النهاية المأساوية، وكأن الكاتب يرسم لوحة أمام الإنسان العربي ويطالبه بتحدي الواقع كي لا ينزلق وينتهي إلى ما انتهى إليه بائع الدبس من نهاية ضعيفة يقول خضور: "حرام .. حرام والله لم أخرج إلا منذ وقت قصير اتركوني أتضرع إليكم.. دعوني أتأكد.. ابني اسمه إبراهيم.. والذي تقطع جسده إرباً اسمه إبراهيم.. بحق بنيكم.. بحق آبائكم دعوني ما جنيت إثماً....."[2]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أحمد زياد محبك في مقارنته السابقة ما بين خضور وأدويب لقى نقاط الالتقاء ما بين الاثنين، ولم يذكر أية نقطة التقاء غير أن كليهما أي خضور وأدويب يمثل كل منهما مأساة خاصة فيه، فأوديب يمثل جانب القوة والذكاء والإدارة الناجحة بينما خضور الرجل الفقير والبسيط، وهذا ما يدل على أن استخدام ونوس للأسطورة كان مختلفاً عن استخدامه في مسرحية (الرسول المجهول في مأتم

(1) احمد زياد محبك، فصول م.س ص ٣٨١

(2) سعد الله ونوس، بائع الدبس الفقير – م.س ص ٢٤٢ .

انتينجونا) ففي هذه المسرحية كان هدفه إبراز نقيض المسرحية في الواقع، وليؤكد مرة ثانية بأنه ليس شرطاً ثبات أطراف الصراع ولكن ممكن تغيرها حسب ما يقتضيه الزمن.

فإذا كان أوديب يقف ضد القدر فإن خضور وقف في وجه السلطة. وقد استخدم ونوس لغة عصرية واقعية بعيدة عن لغة الأسطورة الفنية والعميقة برموزها وتعابيرها عن اللاشعور. فيقول ونوس ([1]).

خضور – هل أنت في مأزق؟

حسن – المدينة بأسرها في مأزق

خضور – عونك يا رب السموات والأرض.. ماذا حدث..؟

حسن – لا جديد. ما يحدث دائماً .. واللغو يكشف كل مستور

خضور.. أي لغو؟

حسن- لا تقل إنك مسدود الأذنين

خضور- بل لا أجد متسعاً للا ستفادة من أذني، تكفيني مشاكلي، وما أكثر مشاكل الحياة.!

وهكذا يستمر الحوار بهذه البساطة والليونة واليسر حتى يصل إلى منتهاه. وأحياناً يصل الحوار إلى مستوى السرد كما هو الحال في المنظر الثالث من مسرحية بائع مأساة الدبس الفقير، حيث إن خضور (يفرد رجله اليسرى ويحبسها بيده متألماً ويأخذ بالحديث والتأوه.

أما الجزء الآخر من المسرحية والمعنون " الرسول المجهول في مأتم انتيجونا فانتيجونا هي ابنة أوديب حيث لاقت أشد أنواع العذاب على يد كريون بعد أن دفنت أخاها. لكن المصيبة الكبرى التي لا تحتمل معرفة أوديب بزواجه من أمه وقتله أباه بعد أن يفقأ عينيه.

ويهيج في البراري وتنتحر زوجته جوكاستا ويموت حزيناً وتتوالى المصائب على الأسرة فيقتتل الشقيقان بولنيس وايثيوكلين على السلطة وتنتهي المعركة بموتهما، ويعاقب بولنيس بتركه بدون دفنه في العراء الأمر الذي لم يرق لانتيجونا التي تمثل رمز الحنان والحب والوصال فهي تودع أخويها على الرغم من اقتتالهما وترى من

([1]) سعد الله ونوس، مأساة بائع الدبس الفقير م.س مج١ ص ٢٤٢

الواجب دفنهما وإقامة الطقوس اللازمة لهما على العكس من كريون. وهذا ما جعل كريون يشعر بتحديه فيأمر بإلقاء القبض عليها وسجنها حتى الموت على الرغم من وقوف أهل طيبة معها. وتستمر بذور الخير من انتجونا ومن ساندها امثال هيمون بن كريون الذي حاول الضغط على والده بكل قواه حتى وصل به الأمر إلى الانتحار.

وهنا يأتي دور ونوس الذي استفاد من هذه الأسطورة وجعل من انتجونا بعداً واضحاً في المسرحية "الرسول المجهول في مأتم انتجونا" فتنطلق المسرحية بأجواء كئيبة وجمود التماثيل الأربعة، الجو الموحش المبطن بالحزن والرعب – وبعد ذلك تنطلق الجوقة معلنة عن ذاك الجو الحزين.

(الجوقة – الريم الرمادية ترش التوابل في العيون الذابلة والوجوه الرمادية.

التمثال الأول – كانت السماء رمادية

التمثال الثاني – والأرض رمادية

التمثال الثالث – والشمس رمادية

الجوقه معاً – وكانت الغربان تهزج في الفضاء، وعلى الأرض تناثرت حيث أخوته ... كانوا يتبادلون في الطفولة البسمات والدعابات)[1]

وقد تلاقت رؤية ونوس مع سوفكليس في مواطن كثيرة فالمخبر وهو حسن ثبت على السلطة كما هو الحال عند كريون، من بعد أوديب. ولم يبق المخبر عند هذا الحد بل أخذ يتعدى على كل شيء، وينتهك حرمات المدينة، وأشاع فيها كل الأذى كالقتل والفاحشة وغيرها كما هو الحال عند كريون، الذي أخذ في تطويع القوانين لتدمير طيبة، والصورة المقابلة لانتيجونا هي النظرة التي تحمل في طياتها كل معاني الطيبة والفرح .حيث تحدت حسن وحاولت الإبقاء على روح مدينتها الأصيلة، وكذلك استطاع الرسول المجهول من إنقاذ خضرة وهزم المخبر حتى انتهى. وهذا يقابل كريون الذي دمر ولده وزوجته. وهنا يمكن أن نقف عند نقاط الالتقاء بين انتيجونا والرسول المجهول في مأتم انيتجونا وهي [2].

---

(1) سعد الله ونوس، الاعمال الكاملة (مسرحية الرسول المجهول في مأتم انتجونا) م. سابق ص ٢٧٩

(2) احمد زياد محبك، فصول- م سابق ص ٣٨٢

انتيجونا	الرسول المجهول في مأتم انتيجونا
كريون يقود الحكم بعد أوديب	المخبر ينقلب على أسياده ويتولى الحكم
كريون يفرض على المدينة قوانينه	المخبر يفرض على المدينة
ـ الصادقة	العنف الانتهاك
انتيجونا تصمد وتتحدى الملك	خضره تصمد وتتحدى المخبر
انتيجونا تتمسك بالأعراف الدولية.	خضرة تتمسك بالقيم الروحية للمهنة
الكاهن يعمل على إنقاذ انتيجونا	الفتى يعمل على إنقاذ خضره.
كريون يصاب بفجائع في أسرته	المخبر يصاب باعتلال داخلي
كريون ينهار	المخبر ينهار

صحيح أن هناك تشابه ما بين المسرحيتين في تلك الجوانب، إلا أنه هناك مفارقات أيضا ولا يوجد التقاء ما بين المسرحية الأولى والثانية وهذا ينبيء بوعي لدى سعد الله ونوس الذي قرأ النص الإغريقي وهضمه، واستوعبه، إلى درجة انه أصبح يستوحيه في أعماله المسرحية.فالتناص هنا استفاد من فكرة مسرحيه انتيجونا وبثها في فضاء مسرحيته الرسول المجهول في مأتم انتيجونا، فطابق ما بين بعض الأشخاص كما هو الحال ما بين كريون والمخبر، وانتيجونا وخضرة وغيرهما.

وهنا نجد معالجة، ونوس تختلف عن معالجة توفيق الحكيم في التعامل مع أسطوره أوديب، فالأول اخضع هذه الأسطوره إلى الواقع و الحياة الاجتماعية المعاشة. بينما الآخر سعى إلى إبراز الصراع بين الحقيقة والواقع . كما ركز الحكيم على الجانب الأسري في حياة أوديب واستمرار أوديب وارتباطه بأسرته حتى بعد كشف الحقيقة الصعبة، وهنا يتجه اتجاها فلسفيا وهذا الأسلوب التناصي، أسلوب "قصدي إذ يعنى فيه المبدع ما يفعل حين يدخل في معارضة أو حين ينقل صوره أو تعبيرا أو موقفا ونحو ذلك من المعطيات الثقافية ..."[1].

وهنا نلحظ وعي المبدع ونوس فاستحضر أوديب وأسطورته وأصبحت عموداً وركيزة في مسرحيته .

وظاهرة الجوقه التي تمثلها التماثيل عند ونوس يعيدنا الأمر إلى ظاهرة الأساطير الإغريقية التي ركزت عليها معظم المسرحيات عند القدماء، وهذه الجوقه

(1) د. احمد محمد قدور. التناص الظاهرة وإشكاليه المنهج ،سنة ١٩٨٩ ص١٠

ومن خلال حوارها الذي تروي فيه مأساة انتينجونا التي اتبعتها خضرة تلك الفتاة الطيبة إلى تبني أحلامها على الفارس القادم حيث يروي التمثال الثالث ما يحصل لخضره [1].

التمثال الثالث: (بعد لحظات همت وجر إخوة لها، دلنا إلى القيعان والصمت وفارسها يغوص في لزوجة الطين..إلى العميق..ماذا تفعل..؟

العيون الذئبية كالديدان تمتص من ذهنها الأفكار ومن أرادتها العزيمة ،وصرخات الضائعين ترتج لها ذرى الأسوار وفي ترجيح باهت.. أجوف.. الشجاعة لا تنبت إلا في تربة الإنسان (ذروة الحزن) ونالها الذئبي:

التماثيل الثلاثه :وافترس الجمال

في حجره تحرس نوافذها عيون الذئاب

والفارس في الطين يغوص

والأسوار تكتم الصراخ الأجوف

وتبقى هذه التماثيل تردد الحالة البشرية البائسة من خلال الاستبداد الذي يلحق البشرية منهم فهم سبب المأساة التي تلحق بهؤلاء الناس البسطاء فهم الذئاب التي لا تفرق بين فريسة ضعيفة وأخرى قوية المهم أن تصل إلى فريستها، وتبقى هذه الجوقة في تزويد هذه المأساة إلى أن تصل إلى مرحلة اليأس من خلال خضرة تلك المثال على أصل الطيبة فهي على أدنى حقوقها وعلى لسان الجوقه تتمثل هذه النهاية[2].

الجوقه : والفارس صار طينا

يبس الطين وجف

فهذا فارس الأحلام. أصبح طينا أي جمادا وهنا تنتفي صفة الحياة عن هذا الفارس، فإذا وصلت الأشياء إلى هذه المرحلة فهذا يعني أن الحياة وصلت إلى سد منيع، أقفلت الحياة بعده أبوابها .

---

(1) سعد الله ونوس المجموعة الكاملة م.س ص ٢٦٥

(2) سعد الله ونوس المجموعة الكاملة م.س ص ٢٦٧

فانتيجونا تصبح خضرة، ويأخذ حسن مركز الريادة في الاستبداد، إلا أن الرسول الذي يأخذ دور المصلح، فينبه حسن ضرورة العودة عن ظلمه واستبداده، إلا أن الأمر أخذ منحنى آخر، حيث تغلب حسن على الرسول، وتدخل مؤثرات أخرى على حسن فيصاب بمرض وتبدأ عملية الحك في جسده فيتسلط عليه ما يشبه النمل الذي يؤذيه كثيراً ويصل إلى مرحلة الشلل وهذا يجعله يتوسل إلى خضرة لكي تساعده وتنقذه من حالته، لكنه يسقط على الأرض وما زال يتوسل إلى خضرة إلا أنها تضحك ويأخذ الوهن يدب في أوصاله فيزأر ويحشرج . ويأخذ الزبد يظهر حول فمه وهي نهاية الإنسان الظالم وهو الأمر الذي حدث لكريون في أسطورة انتيجونا وهنا نلحظ مدى التطابق والتقارب ما بين المسرحيتين حيث كان التناص واضحا مع محافظة سعد الله ونوس على كثير من المرتكزات اللازمه. حيث (كان صدور سعد الله ونوس في مسرحيته عن الأسطورة الإغريقية صدورا مدروساً يدل على وعيه وغاية في أعماق نفسه وحين كتب مسرحيته كانت تمثل الأسطورة قريبه منها بقدر ما كانت بعيده عنها فهي تستوحيها ولا تقتبسها، وتصدر عنها في غير تأثر، إذ تمتلك مسرحيته استقلالها، وذاتها، وشخصيتها مما قد يشجع على رفض المقارنة بين مسرحية ونوس والأسطورة من جهة وبين مسرحية أوديب وانيتجونا من جهة أخرى ولكن هذا الرفض لا ينفي حقيقة الجذر الكامن في عمق العمل المسرحي عند ونوس بل يؤكد الصدور الذكي عن الأسطورة ، وهو صدور يشير ولا يتأثر ويستوحي ولا يقتبس ويظل محتفظا بشخصيته واستقلاله، مما يزيده ذلك الصدور غنى وعمقاً(١) .

---

(١) احمد زياد محبك،فصول، م سابق ص ٣٨٣

ثانياً :حضور النص التاريخي في مسرحيتي : -

أ -(منمنمات تاريخية)

ب -(رأس المملوك جابر)نموذجين

ويبقى التاريخ هو أداة أخرى من الأدوات التي يلجأ إليها المبدع، ليس لكونه تاريخي فقط، بل هو الملجأ الذي يكونّ من خلاله المبدع محاورة الفكرية والإبداعية. وإذا كان الهدف إعادة التاريخ هو إعادة الصدى فالمادة الإبداعية لا تصلح لهذا الأمر، فالإبداع هو إعادة تكوين الأشياء وصقلها برؤى تتناسب والهدف المراد، وعند سعد الله ونوس هي بناء وظيفي يتصاعد بأسلوب درامي ليكون مشروعاً يطلق من قمة البرج إلى الجمهور.

ويقي التعامل مع التاريخ إشكالية قائمة إلى يومنا هذا، وهذه انتقلت إلى سعد الله ونوس، فكيف تعامل مع التاريخ، هل استخدم متخيلاً ليمتع المتلقي من خلال الممثل وخشبة المسرح، أم استخدمها كمادة لإثارة الحس القومي لدى الشعب أم كان له أهداف أخرى ترتبط بالمادة التاريخية فقط مثل:[1]

١. عرض إنجازات الأسلاف لتقوية الروح المعنوية والقومية.
٢. مرحلة مساءلة التاريخ ومحاكمة أشخاصه.
٣. مرحلة رفض التاريخ كلياً إذا ماكتبه الرسميون الذين يعملون في خدمة الحكام .

فمن خلال نظرة سعد الله ونوس للتاريخ الذي يضفي عليه صفة القداسة موكداً أن ما قام به أحمد امين وطه حسين وغيرهم كانت بداية انطلاقه الوعي لفهم التاريخ العربي والإسلامي، الا أن مشروعهم لم يكتمل ومن هنا فإنه ينظر للمادة التاريخية بسلبية إن لم نتعامل معها بالوعي التاريخي، ولذا فالجدوى الحقيقية هو أن نتعامل مع التاريخ ونوظفه، بإبداعاتنا ليس كمادة تاريخية بل كوعي تاريخي، وقد استفاد ونوس ووظف الوعي التاريخي في مسرحيتين هما (مغامرة رأس المملوك جابر) وكذلك (منمنمات تاريخية)، والأولى من خلال هذا المنظور ليست مسرحية تاريخية

---

(١) علي الراعي – البيان عدد ٢١٧ نيسان ١٩٨٤ ص٦٦.

وإنما هي مسرحية حديثة في تجريبها للوسائل الفنية المختلفة من التاريخ إلى الحكواتي إلى المسرح الملحمي الأوروبي":[1].

وفي المسرحية الثانية التي اتخذت من الوعي التاريخي مادة لها فيركز على الزوايا الصغيرة ويحركها على خشبة المسرح بحيث تعطي هدفاً مزدوجاً للحضور الذاتي ثم الحضور الخارجي من خلال الإشارة إلى الزمن الماضي والحاضر وحينما تركز العين على صغائر الأمور وأدقها رابطة بينها بعلاقات متعددة، من خلال المرجعيات التي تقوم على التاريخ المكتوب ودلالات التاريخ، ومن هنا يلتقط الأبعاد المختلفة سواء على مستوى الزمن في المسرحية أو على مستويات أخرى، ويُخبرنا في مقدمته على الربط ما بين التاريخ الذي يورده على لسان مؤرخ قديم، والأحداث المسرحية حيث يقول في مقدمته: ثم دخلت سنة ثلاث وثمنمئة والخليفة أمير المؤمنين المتوكل على الله والسلطان الناصرية بمن برقوق، وكان سعر غزارة القمح خمسين درهماً، والشعير والفول بثلاثين فما دونها، وفي التاسع من مسرح قدم البريد من دمشق بأن تيمورلنك نزل على سيواس، وفي يوم الخميس استقر القاضي نور الدين بن مكي الرميري قاضي قضاة المالكين عوضاً عن القاضي ولي الدين عبد الرحمن بن خلدون على مال وعد به. وفي سلخة المحصر السلطان من قاضي قضاة المالكي ابن مكي الرميري فعزله وأعاد ابن خلدون المالكي. وفي صفر، أوله الثلاثاء في ثانية وجد شاباً أمرداً قد قتل ورمي في التربة التي بالحدرة، فأخذ وغسل وكفن بإزاره ولم يعرف من هو ولا من قتله نسأل الله العفو، وفي سابع وصل الى دمشق مبعوث السلطان الأمير أسبغنا ومعه رسالة إلى النائب والقضاة بخروج العساكر الشامية إلى حلب وفيها يحض على قتال تيمور، ويقول وإنا واصلون عقب ذلك وفي الخامس عشر خرج نائب دمشق ومعه العساكر الشامية قاصدا حلب، ونودي في البلد بمنع الناس من كراء الدواب للسفر وبمنع الناس من المساندة، ونودي أيضاً بأمر القضاة بالكف عن المنكرات وفي ربيع الأول، في الثانية عمل السلطان المولد النبوي على السعادة وفي الخامس عشر وصل بريدي إلى دمشق ومعه بطاقة العسكر الشامي و سقوط مدينة حلب في يد تيمورنك وقد فعلوا فيها من الأفعال الشنيعة ما تشيب له النواحي، على ما بين نسأل الله النجاة، ونودي على الناس بالتحول إلى البلد، والاستعداد للعدد فاختبط الحال وحصل الضجيج والبكاء، واخذ الناس في النقلة من حول البلد إلى

---

(1) زينب فلاح عيسى، مسرح سعد الله ونوس والتراث ، م. س. ص ١٨.

داخلها، وفي الثامن عشر وصل الهاربون من حلب وحماة، وأخبروا أن تيمورلنك متوجه بعساكره إلى دمشق، وفي التاسع عشر همّ نائب الغيبة في دمشق بالفرار، فوقف له العامة وأهل القبيبات ينتظرونه، فلما خرج ضربوا بالمقاليع وسلحوا السيوف ونالوا منه فرجع إلى دار السعادة، وفي نهر بردى يجري الماء في غاية الضحالة وقد كثرت الضفادع فيه كثرة فاحشة" [1]

هذه المقدمة التاريخية التي أوردها ونوس على لسان المؤلف يهتم بالتاريخ اهتماماً كبيراً ويهمه أن لا يقع في مزالق تاريخية، ولاينظر الى الأحداث التاريخية على اعتبارها جحور أحادية الطريق، بل يحاول أن يعطينا الحاضر من خلال استنطاق التاريخ، ولا يعود للتاريخ على اعتباره مادة جامدة أشبه بالمرآة التي نطل فيها فلا نرى الا صورة واحدة، "من حيث هي مرآة، التاريخ هنا، حضور متعين في الزمن، صراع قوي محددة، ومجموعات متفاعلة، والكشف عنه كشف عن الماضي، في سياق علاقاته الخاصة، ولكن بما ينطوي على تعدد الدلالة التي تعني تعدد مستويات الدال، ولذلك يتخذ منطوقات المنمنمات التاريخية، في مسرحية سعد الله ونوس، طابعاً بنائياً وظيفياً، يجعلها أقرب إلى الاستعارة بالكناية، لو استخدمنا المصطلح البلاغي القديم، حيث تمتزج الاستعارة بالكناية، من حيث هي دال أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه" [2].

فأحداث المسرحية ترتبط بغزو تيمورلنك لمدينة دمشق وكيف استطاع دخولها بدون مقاومة وهنا يسلط الكاتب الضوء على بعض الشخصيات التي كانت تحكم القلعة وكيف تراجعت عن مواقفها الفكرية والأيديولوجية وسلمت القلعة بما فيها إلى تيمورلنك، وإذا حاولنا الخوض في تجربة سعد الله ونوس في منمنمات تاريخية لابد من الوقوف عند ثلاثة مفاصل زمنية دارت حولها فكرة المسرحية وهذه المستويات هي:

أ- **الزمن الماضي:** ويبدأ في شهر محرم وتنتهي في شهر رجب من سنتين إلى ثلاثة وثنمئة للهجرة، حيث دمشق في أيدي جحافل تيمورلنك، وكان السلطان الملك الناصر زين الدين ابن السعادات وفرج بن برقوق وخلال فترتهما عم الغلاء والفتنة والشرور، وعندما جاء تيمورلنك حل الخراب بها وسادت الفوضى والنهب والسلب،

---

(1) سعد الله ونوس المجموعة الكاملة، ص ٣٢١، ٣٢٢.

(2) جابر عصفور، منمنمات تاريخية– فصول، مرجع سابق، ص ٣٨٦.

فهرب أهلها منها وتفرقوا في البلاد وهنا يلتقط ونوس على لسان برهان الدين التاذلي مأساة سقوط الشام .

فيقول : المدينة تجيش وتضطرب أيها الأمير.

ازدار : ما الأمر .

التاذلي : تبلبلت الخواطر ، والناس تتزاحم على السفر.

وهذا التاذلي يعادي أهل العقل والفكر والمنطق ولكل من مثلهم، فيرى في المغول عقاباً من الله تعالى لانحراف المسلمين عن الحق.

ب - **زمن ابن خلدون:** الذي رأى في تيمورلنك سلطان العالم وملك الدنيا بأسرها الذي لم يأت مثله منذ عهد آدم. فرأيه هو الاستفادة من الواقع ويستمده له فيجب على رجل العلم أن يسخر الواقع بما يخدم مصالحه وأن يفيد من القوة الجديدة التي تكتسح العالم بقيادة تيمورلنك لذلك رأى باجتماع القضاة والفقهاء وفي مدرسة العادلين هو الرأي الصحيح حيث طلبوا من تيمورلنك الأمان.

ج - **زمن نائب القلعة الأمير عز الدين ازدار:** الذي يمثل الوجه الآخر لأفكار ابن خلدون فهو يرفض الاستسلام ولا يرى غير النظام القائم، ولا يؤمن بنظام قادم، فنظرته تسلطية، فيعد نفسه موازياً للتاذلي وابن مفلح من خلال عدائهما لحرية العقل، ولذا لا يقبل التعاون مع المسجون كونه من شيوخ المعتزلة. وحتى في جهاده ضد الكافرين كما يرفض التعاون مع أي إنسان يختلف مع السلطان.

وفي غمرة هذه الاتجاهات والصراعات يبدأ التجار والأعيان البحث عن مكاسب وجمع الغنائم في العهد الجديد، إلا أن النتيجة تسقط دمشق وسقوطها بسبب العفن الذي نخرها من الداخل على الرغم من وجود بعض عناصر الخير آنذاك ومحاولتهم احترام حرية الإنسان وإقامة العدل في الأرض، أمثال الشرائجي الذي قبل على نفسه أن يخرج به من السجن وتحرق كتبه على أن يقبل لبني قومه الذل والمهانة.

ومن جانب آخر فإن سعد الله ونوس قسم مسرحيته إلى ثلاثة أقسام، كل واحد يحمل عنواناً يجمع في حياته ما بين الشخصية والمنمنمة التاريخية. أو الحادثة التاريخية، فالأول أعطاه عنوان (الشيخ برهان الدين التاذلي أو الهزيمة). وأعطى

مشاهدها اسم تفصيل فوصل القسم الأول إلى اثنى عشر أما التفصيل وفي القسم الثاني أعطاه أسم (ولي الدين عبد الرحمن بن خلدون أو محنة العلم) وقسم إلى ثمانية تفصيلات والقسم الثالث اسماه (ازدار أمير القلعة أو الجزرة) وقسمه إلى اثني عشر تفصيلاً وتفصيلاً أخيرً فعنونه (الشيخ جمال الدين بن الشرائجي موضوعاً على الصليب).

وفي هذه التقسيمات والمشاهد نجد أن سعد الله ونوس أراد أن يقدم "مشهداً أو جدارية لحالة حضارية في فترة مأزومة من التاريخ العربي الإسلامي، وإذا كانت الفترة الزمنية التي تستخدمها المسرحية محدودة تتمثل في فترة حصار تيمورلنك لدمشق فإن هذه المسرحية تختزل مساحة واسعة من خلال التركيز على فترة الذروة التي قادت إلى انهيارات قاسية في أعقاب استسلام دمشق وتخريبها "[1]. ويبقى سعد مصراً على النظر إلى التاريخ من خلال الوعي التاريخي ولا ينظر له على أساس أنه أمر مقدس يجب اجترارِه والأخذ به كمسلمات وهنا يجدر بنا أن نذكر ونميز بين " التاريخ والزمن الماضي، ذلك أنّ العلاقة الأولى تتضمن العلاقة الثانية وتفيض عنها، فعلى خلاف المنطق الشكلاني الذي يساوي بين التاريخ والزمن الذي انقضى، أو يرجع التاريخ إلى زمن أصل تعقبه أزمنة متدهورة، فإن المنطق التاريخي يقيس التاريخ بارتقاء الوعي الإنساني ويقرأ الزمن التاريخي بكيف التحولات التي جرت فيه، وهذا ما يجعل الوعي التاريخي يقرأ الماضي بمعطيات الحاضر، الأمر الذي يخلع عن التراث قدسيته ويقوض أسطورة الزمن، طالما أن التاريخ صيرورة مفتوحة لا أصل لها ولا نهاية "[2].

ويقوم الصراع ما بين المستويات الثلاثة التي ذكرنا، من خلال الشخصيات المرتبطة بهذه المستويات من جانب وبين النظرة السلبية والإيجابية من ناحية أخرى، ويشتد الصراع ما بين تيارين متقابلين التي تتغلب فيها الأولى على الثانية.

والطرف الأول يمثله أهل النقل والطرف الآخر أهل العقل حيث تنتهي الأمور إلى كارثة كبيرة، انتهت بسيطرة تيمورلنك وبسط سيطرته على دمشق وإحلال نظام جديد شاء البعض أم أبى.

---

(1) د. ابراهيم السعافين، قضايا وشهادات سعد الله ونوس المثقف، ص ٢٢٩.

(2) د. فيصل دراج، قضايا وشهادات سعد الله ونوس المثقف، ص ١٣٦.

"هذا العالم التاريخي الذي ينتهي إلى الزمن الماضي في مطلع القرن التاسع للهجرة حيث انتصر النقل على العقل والظلم على العدل والتسلط على الشورى وفلسفة التبرير على فلسفة التغيير هو عالم كنائي في آخر الأمر، أعني أنه عالم المقصود فيه معناه ولازم معناه على السواء .. وإن تعدد الأبعاد الزمنية هو المسؤول عن ازدواجية مستويات الأداء الدرامي في نص المسرحية إن صوت المؤرخ الذي يؤكد حضور التنامي مع كتب التاريخ القديم في علاقات البناء الدرامي توازيه النمنمة التي تحيل الإجمالي إلى تفصيل، والتي تتخذ من كلمة تفصيل نفسها عناوين للمشاهد التي تعقب صوت المؤرخ القديم".[1]

ونجد أن الصراع في منمنمات تاريخية مستوى من مستويات الصراع الذي يمثله صراع القضاة والمذاهب في القرن الثامن للهجرة، وهذه الصراعات مازلنا نعيشها حتى يومنا هذا ونستذكرها الصراع الذي كان قائماً في القرن الخامس للهجرة وهو الذي يركز على قضايا مثل :العقل والنقل، الاجتهاد والتقليد التسامح والتعصب وغيرها. وهذا يمثل اتجاهين الأول :أراد بالمجتمع الإنساني الارتقاء والوصول بالإنسان إلى أعلى المراتب الفكرية والثقافية والإبداعية ، والثاني الرجوع بالإنسان إلى مخلفات القرون السابقة وتحطيم العقل الإنساني ومقاومة تفكيره، واقترنت النظرة الأولى بالحاكم العدل الذي يحب أمته ويراعي مصالحها ويحافظ عليها ويحاول تحقيق أسمى درجات الخير لأبنائه ، وساعد في هذا الأمر رجل الاجتهاد والذي أخرج الأمور من صناديقها وجعلها تتوافق ومتطلبات العصر، أما الثانية فهي على العكس من الأولى تحتمي بالتسلط والرجعية والتأويل، ومن هنا أخذ ونوس أحداث مسرحية الآراء أو الإيمان بالاجتهاد والتأويل، والتي أرخ لأحداثها في ثلاث وثمانمائة للهجرة. في الوقت الذي اجتاح فيها تيمورلنك دمشق وسقطت بالتعاون مع أهل النقل. وتكون البيئة آنذاك.استعدت لاستقبال الغازي الجديد من خلال انتشار الفقر والجوع والعري، ولم يعد الإنسان باستطاعته قبول هذا الواقع المرير وذلك في الوقت الذي تولى فيه القاضي الدميري قاضي قضاة المالكية بدلاً من ابن خلدون، الذي لم يطل به المقام أكثر من أسبوعين حيث عزل وعاد ابن خلدون إلى مكانته مرة أخرى وتتوالى الاخبار بأن

(1) جابر عصفور، منمنمات تاريخية، فصول م.س. ص٣٨٧

جيوش التتار وصلت حلب وسقطت بأيديهم وهم السائرون إلى دمشق في الوقت الذي كان أهل دمشق يحاولون الهروب ويتصدى لهم نائب القلعة؟ (١)

المنادي : (يتناهى صوته من بعيد ثم يقترب تدريجياً، يا أهل الشام يرسم نائب القلعة ويأمر. من يهرب ينهب والمدينة تحصن وتحفظ، ومن أراد سلاحاً أعطاه الأمير سلاحاً يا أهل الشام يرسم نائب القلعة، ويأمر المدينة تحصن وتحفظ ومن أراد سلاحاً أعطاه الامير سلاحاً.. يا أهل الشام من يهرب ينهب.

فيذكر ونوس على النمنمة التاريخية ويفصلها ويشبعها تركيزاً سواء كان على لسان المؤرخ القديم أو شخوص المسرحية، "وتأخذ النمنمة التاريخية تفاصيلها التي يستلها صوت المؤرخ القديم في مسرحيته سعد الله ونوس، ونستمع إلى نقول متناصة من كتاب (بدائع الزهور في وقائع الدهور) للمؤرخ محمد بن أحمد بن إياس الحنفي على متاح في تاريخ العصور وتراحم رجاله من مثل ما كتبه ابن حجر في (أبناء العمر) والمقريزي في السلوك وابن تغرى بردى في النجوم الزاهرة) والسخاوي في الضوء اللامع) وابن العماد في (شذارات الذهب) ، وما ينطقه المؤرخ القديم مقلاً عن ابن إياس، في نمنمة سعد الله ونوس يطلق فاعلية شبكة من السياقات المتناهية التي تضعنا في حفرة عالم تاريخي، متعددة الأبعاد والإشارات يستند في التعصب إلى الاستبداد ، ولا يختلف فيه رجل الدين مع رجل التجارة أو رجل الحكم، فالجميع سيتبدلون بالذي هو خير من مصالح الأمة الباقية الذي هو أدنى من مصالحهم الذاتية الزائلة" (٢).

وبقيت قضية التناص مبنية على علاقات تاريخية مركزه على قضيتي النقل والعقل وما قام به أهل كل اتجاه من الحنابلة والمالكية والشافعية والشاذليه في دمشق ويعتبر مالكياً. وهذا كان متعصباً لمذهبه ولا يتوانى عن إلحاق الأذى بمن يخالفه في مذهبه وكذلك تقي الدين الحنبلي عميد الحنابلة الذي حاول الاتصال بتيمورلنك ودعا أهل دمشق للمصالحة معه لا بل اكثر من هذا فدعا إلى محاربة كل من يقف ضد الصلح وتكون النتيجة المأساوية خذلان تيمورلنك له فلم يفلح منه بشيء، وعلى الطرف الآخر تأتي الشافعية ممثلة بأتباعها أمثال الشرائجي وكذلك ابراهيم بن راشد

---

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة، ص ٣٣٤.

(٢) جابر المصنوع، م. س ، ص ٣٨٩.

برهان الدين المكاوي الدمشقي الشافعي اللذان اختارتهما علاقات التناحي من خلال دلالة الحضور التاريخي والصلة المعرفية. ويأتي دور ونوس هنا ليركز على صورة تيمورلنك وماذا فعل بحلب وأهل حلب من القتل والنهب والخراب حيث اصبحت الجماجم من المعالم الواضحة لتكون عبرة لأهل حلب والشام فيحدث بعضهم بعض عما رأى وشاهد وهنا يقوم ونوس بنسج منمنمات التناص في مسرحيتة، وخاصة القصيلة الرابعة من المنمنمة الأولى فيضيق بأهل النقل الذين لم يلتفتوا إلى الخطر القادم بل بقوا على ماهم عليه من الجدل وتكفير كل من يخرج عن رأيهم واتهامه بالكفر والزندقة. كما في[1]

التاذلي: ألا تعلم أن الجدل في الدين فتنة.

جمال الدين: قال سبحانه وتعالى ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن وأكمل مراتب الايمان ما تحصل بالحكمة.

ابن العز: هذه مقالات الكفار من المتكلمين والفلاسفة.

ابن النابلسي: ياابن الأفعى.... هل تجرنا إلى الجدل؟ قل لنا هل تؤمن بالقدر خيره وشره؟

هذا النوع من الجدل الذي تختلط فيه المواقف الدينية مع الفلسفية مع الظروف السياسية تكاد تشكل إشكالية لا يمكن الخلاص منها فهي جدلية تتخذ من المواقف المتطرفة لكل جماعة اتجاه وهذه الاتجاهات من الصعب أن تلتقي، لأن الحوار يولد حواراً دون الوصول إلى أمكنة التقاء. وتتوهج معطيات التناص وعلاقاته في منمنمات تاريخية مقرنة بين بعض المعطيات مثل هزيمة العقل وهزيمة الأمة، فهزيمة العقل من أكبر الاخطار التي تهدر بنية المحتمع الإنساني، فهذا يعني تعطيل الاجتهاد وهو من أهم مصادر التشريع في الإسلام بالإضافة إلى إيقاف عقل الإنسان عن التفكير والإبداع والعطاء، وعلامة بارزة من علامات التخلف، أن يقدم أحد أبناء الأمة إلى الأعداء كل ما يريدون في سبيل القضاء على حكومة الإسلام كما فعل ابن مفلح الحنبلي الذي يتفق مع التاذلي الذي قاوم العقل وحجر على عقل الأمة فأرداها في الجهل والتخلف، فالإثنان لهما تاثيرات سلبية على مصير الأمة. فدمشق تحولت إلى الخراب، بعد أن

---

(1) سعد الله ونوس: الجموعة م.س ص٣٣٩

كانت شبيهة بالجنة لما فيها من ثراء وبهجة وأسباب العيش. ويبقى التاذلي من الذين حاولوا الدفاع عن دمشق ويموت في سبيلها ففي هذا المشهد نرى سعاداً ابنة التاذلي التي تسير على متجه والدها الشهيد ترفض الهزيمة وتسليم قلعة دمشق إلى تيمورلنك، وتظل تدافع عن القلعة الى جانب حبيبها شرف الدين حتى النهاية ولكنها عندما تيأس من استمرار المقاومة وتتيقن من غلبة الأهل والعدو والزمان تقرر أن تتزوج شرف الدين على أسوار القلعة ليلة سقوطها ثم تضع حداً لحياتها وحياته معاً في الليلة نفسها اتقاءً للعار وحماية لشرفها من دنس التتار"[1] فيجري الحوار التالي[2].

سعاد: وما قيمة هذا الأمان ! هل تقبل يا شرف الدين أن تمتد يد تترية إلى جسد امرأتك.

شرف الدين: ماذا تخفين يا سعاد.

سعاد : لا أخفي شيئاً... وهذا الجدل لا يليق بعريسين.. ألا تريد أن تكون لنا دخلة ...؟

شرف الدين : إني قلق وخائف.

سعاد : مع القلق والخوف لن تعرف كيف تقطفني، وسنفوّت عرسنا، اهدأ الآن، ودعنا نتأرجح على هذا الحلم العجيب .. تعال ..

شرف الدين : لو يطمئن قلبي ...

وهكذا تؤكد سعاد أنها ما زالت تسير على عهد أبيها الذي ضحى وقاتل جيوش تيمورلنك وهي أيضاً تحيي أقدس ليلة وهي ليلة دخلتها على الأسوار متأرجحة ما بين همها الوطني في الدفاع عن أسوار القلعة وهمها الإنساني الذي حاولت من خلاله أن تظهر لنا بأن لا شيء أقدس من الدفاع عن الأوطان، وبذلك تتعلق باللحظات الأخيرة من الحياة، فالزواج بنظرها امتداد واستمرار ونوع من انواع الصمود أمام الأعداء، فهي محقة في سلوكها هذا حيث رأت ما حلّ بأبيها الذي بقي في السجن حتى احتل تيمورلنك المدينة واستدعاه من سجنه وجلد وصلب على مرأى من أعين علماء المسلمين آنذاك بل أيده وأخذ على يده وكان يجلس عند قدميه نفر من

(1) د. الرشيد بو شعير، دراسات في المسرح العربي، ص ٢٢- ٢٣.

(2) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة م. س – ص٤٥٠- ٤٥١.

علماء المسلمين، عرفت منهم الشيخ محي الدين بن العز الشيخ عبد الرحمن بن خلدون، فاستفسر عن خبري وفحوى خطابي فلما أخبروه بلسانه الأعجمي، علا وجهه الغضب، وأمر أن أجلد وأصلب حتى ينفذ فيّ قضاء الله، فعجبت من اتفاقهم في أمري على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء(يدخل شعبان متجرجرا وفزعا يحملق في المصلوب ثم يفر صارخا .."[1]. إن امتزاج حلم العرس بالموت هنا هي حالة الخلاص الروحي التي تدلنا علي رؤية فكرية جديدة التي تختلف عن الرؤية التي أدت إلى سقوط دمشق ، فرؤية سعاد لدمشق وهي تنهار وتموت تدريجيا تذكرها بحالتها النفسيه وتجد نفسها على تواز مع مدنية دمشق المدنية الأنثى والأنثى المدنية ،لذا تحاول رؤية آخر ماتبقى لها من الدنيا وهي ترى مسلسل الموت والدمار أمام عينيها فهي أشبه بحالة آخر أمنية لمجرم أمام المشنقه فيطلب وتتحقق له الأمنية ثم يموت ، وهذه سعاد تراءت لها علامات الموت لذا تطلب آخر أمنياتها، أن لا تموت عذراء حتى لو كانت معلقة على ظهر السور ما بين السماء والأرض، وهذه حالة صراع مرت بها سعاد فلا تطلب من الحياة إلا شيئاً واحداً أن تموت كما ماتت دمشق المدينة.

التناص وابن خلدون .

أراد سعد الله ونوس عرض لوحة ابن خلدون على حقيقتها ؛هذه اللوحة الجميلة للوهلة الأولى المنخورة في حقيقتها ، عندما نتمعن فيها وندرك ماهيتها فهو محق عندما ذكر أن التاريخ لن يذكر منه إلا مقدمته ، وهذا ما حصل الآن فهو المؤرخ وصاحب النظرية وتدرس مقدمته في أغلب الجامعات ومكتبه تخلو من مقدمة ابن خلدون تعتبر ناقصة في العرف الثقافي ، ففي هذه المرة أراد ونوس أن يذكرنا بسيرة ابن خلدون رجل العقل والمعرفة الراحل من المغرب إلى مصر ثم إلى دمشق وكل حركة سيره تدلنا على منافع شخصية ، فإقامته في مصر للتجارة وقدومه إلى دمشق للتقرب من أقوى حكم سيسود العالم وهو حكم تيمورلنك فالعلاقات التناصية التاريخية التي يقرنها إلينا ونوس أقرب إلى الموازي الرمزي التي نرى كل يوم تجلياتها من حولنا ، فتتزلزل أركان القوى والثقافات الوطنية من جراء الكوارث القومية فيتجه أمثال ابن خلدون الى نظام جديد يحاول السيطرة على العالم سواء كان في عصر الدولة العثمانية

([1]) ونوس ، المجموعة ، م .س ، ص٤٦٦

أو الاستعمار بكافة أشكاله أو السيطرة الأمريكية الحالية ، ولم يقف ابن خلدون عند حدود التودد وإقامة العلاقات مع النظام الجديد بل يحاول أن يبرر لنفسه ويوقع بغيره حينما يقول : ألا تعلم يا شرف الدين أن صبغة الدين حالت دون عصبية العرب ، وأن الجهاد لم يعد ممكنا " وهذا الرأي يجعلنا في قلب علاقات التناص التي تحيلنا ماضيا على حاضر وحاضراً على ماض ، مبررا كل ما يعمله وما يفكر به من خلال الواقع الموصوف بالوهن والضعف والفشل فهو رجل معرفة وعقل ولم يأت مدافعاً عن عروبة وإسلام أو تاريخ بل جاء ليسجل واقعاً تاريخياً وناقلا أمينا لما يحدث ، فهو صاحب منفعة والمنفعة تمليها عليه مهمته لكونه مؤرخا فهو يريد أن يتعرف على النظام العالمي الجديد ، نظام تيمورلنك في دمشق لذا فهو يبرر لنفسه كل شئ من التعامل مع العدووعقد الصلح معه والإقامه في بيته وأن يكتب ما يروق له .كل هذا لأنه مؤرخ ويريد أن يؤرخ لمرحلة قادمة، فهو لم يأتِ جندياً يحمل السلاح بل جاء مؤرخاً يحمل القلم، وأية أمانة هذه التي أرادها ابن خلدون فهي لم تعجب ونوس ولم يقنعه وكيف يكون مقنعاً (وهو الذي يسعى إلى تيمورلنك، باحثاً عن وجه آخر من العصبيه التي تبنى على المصلحه وتتحقق بالقوة لو كان بعد ان أدرك العبر في ديوان المبتدأ والخبر من أيام العرب والبربر قرر أن يصل حبله بحبل من بزغ في عصره من ذوي السلطان الأكبر ذلك السلطان الذي أصبح يخايله بحلم واعد عن نظام عالمي جديد. لا مكان فيه إلا لحاكم واحد للدنيا بأسرها ونوع واحد من علماء المعرفة، التي لا تفارق المنفعة أو المنفعة التي تفارق المعرفة، وتحدث الصفقة خارج أسوار دمشق المعاصرة، يبيع ابن خلدون علمه إلى من يطمع فيه، ويشتري بتيمورلنك المعرفة ممن يستبدل بثقافته الوطنية ثقافة المنفعة، ويشتري رضا القارئ بهويته القومية فلا تربح تجارته[1] .

وهل نستطيع أن نوافق ابن خلدون ونبرر له مواقفه فيحاول عرض الحالة التي مرّ بها (فيرفرف أحياناً منطق تبرير خيانتة بقوة وهذه البلاد التي تنوح عليها مهترئة مغزوة بلا غزو، هل أتحمل السير في ركاب تيمور ؟ نعم .. ولم لا ! أريد أن أعرف وأن أسجل أريد أن استكمل خبرتي وأن أزيد علمي اتقاناً واكتمالاً، لقد سرت في ركاب أمراء وسلاطين لا يستحقون أن يكونوا جزمة ليتمورلنك)[2] .

---

(1) جابر عصفور منمنمات تاريخية ، مرجع سابق. ص ٣٩٢.

(2) ماية زكي:منمنمات مسرحية ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٨، ص ٢٦٤.

هل الغاية هنا تبرر الوسيلة ؟ وما يأخذوه على ابن خلدون أنه لم يتحر الأمانة والدقة ، نقل ما حل بدمشق وخاصةً عندما أحرقها تيمورلنك، لكن نهايته لم تكن مرضية حيث عاد إلى مصر إلى تجارته في الفيوم .

فالتناص كما رأينا هو محور البنية الإبداعية لدى سعد الله ونوس وسواء كان التناص في هذه المسرحية أو غيرها، فهي أبنية متواصله في تناصات متشابكة تشكل في نهايتها قانوناً ذو وظائف متعددة، وهذا التعدد أمر بديهي طالما ان المبدع يستل فكرته من مرجعيات تراثية تنسجم مع الواقع المعاش، فالتراث يعد مخزوناً ثرياً دفّاقاً بما يمدنا من مرتكزات ومعارف وثقافات، حتى انه يشكل مرآه من خلالها ننظر للحاضر لنستكشف طبيعة حاضرنا ونتوقف عنده قليلاً لعلنا نصل إلى الحقيقه.

وعندما اعتمد سعد الله ونوس على لعبة التناص في تشخيص لعبته أراد أن يصل إلى قانون التوازي ما بين الأداء السردي والتشخيص التمثيلي، وبين لغة الماضي والحاضر ولغة المؤرخ القديم ولغة الحوار ذات المستويات المتعددة وبين الشخصيات التاريخية والشخصيات اللاحقة المتمثلة في الأدوار التمثيلية .

ونجد علاقات التضاد هذه ما بين بعض الشخصيات مثل شخصية الشرائجي من ناحية والتاذلي وابن مفلح وابن النابلسي من ناحية ثانية، كما يتقابل مرة أخرى التاذلي وابن مفلح وابن خلدون والشرائجي من جهة ثانية، وبين الشرائجي والملكاوي وازدار وشهاب الدين من ناحية ثانية، وغيرها حيث تعتمد هذه التقابلات على النظرة واختلافها بين العقل والنقل، وبين تغير العالم وتبريره والسيف والقلم والحلم والواقع والجيل القديم والجيل الجديد .

ب - مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر

لسعد الله ونوس نظرته الخاصة وفلسفته التي يتعامل من خلالها مع الموروث وخاصة التاريخي ، حيث إنه يفرق بين رؤيتين للتاريخ .[1]

الأولى : لاهويته والتي ينظر أصحابها إلى أن التاريخ إنجاز أو مخزون تام، ينطوي على كل الأجوبة التي نتقدم بها ،أي بمعنى أن التاريخ أو التراث بشكل عام مقدس و لا يجوز المساس به مهما كانت الدوافع و الأسباب ،و أصحاب هذا الرأي يقفون على

(1) سعد الله ونوس المجموعة م.س ص١٧٣

بساط الزمن الذي يتحرك للأمام وما يهمهم في العمق السكون وشل حركة التقدم، وهؤلاء ينزلقون في مزالق كثيرة.

الثانية: إنه من أنصار هذه الرؤيا التي تقوم على أن التاريخ أو التراث بعامة هو صيرورة تاريخية ،بمعنى أن هناك تاريخا عربيا إسلاميا هو محصلة لكل القرون الماضية و في هذه القرون قامت منجزات وكانت هناك إخفاقات ،وبالتالى عندما يستلهم ونوس التراث يستلهمه عبر نقد وعبر إشكالياته ،وبما يضمن له الفعالية الصحيحة وغير الملتبسة.

وهذه المسرحية تأخذ أحداثها من عنوانها ، حيث يتم الخلاف بين الخليفة ووزيره ويأتي مملوك فقير الحال ليس له من الحياة إلا لقمة عيشه يحاول استخدام ذكائه وينتهز الفرصة من خلال عرض يعرضه على الوزير، من أجل أن يحظى بمكانةٍ عاليةٍ عنده بعد الانتهاء من المهمة، والمهمة هنا تتلخص في مقولة جابر للوزير(أهبك رأسي يا مولاي)[1] حيث يقف الوزير مشدوها لما يقول، وسرعان ما يقبل بالعرض الذي يعرضه المملوك عليه "جابر إذن اليكم التدبير... ننادي الحلاق فيحلق شعري وعندما يصبح جلد الرأس ناعماً كخد جاريه جميلة يكتب سيدنا الوزير رسالته عليه ثم ننتظر حتى ينمو الشعر ويطول فأخرج من بغداد بسلام"[2]

"إنه عصر مضطرب يحتدم فيه صراع دام بين خليفة ووزيره ومملوك ذكي منتهز للفرص غامر برأسه كي يكتب عليه رسالة خطيرة مرسلة من الوزير لحليف له خارج الحدود ففقد رأسه بوصية من الوزير نفسه منعاً لافتضاح سر الرسالة"[3] وهذه الرسالة وهذه التضحية التي يقوم بها المملوك هي التي تؤدي به إلى النهاية البشعة وعندما يقول الحكواتي "الحكاية مربوطة ببعضها، لا تأتي واحدة قبل الأخرى سيرة الظاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته ... القصص مرهونة بتسلسلها وأوانها"[4]

---

(1) سعد الله ونوس المجموعة م.س ص١٧٤

(2) سعد الله ونوس المجموعة الكاملة ص١٧٥

(3) إسماعيل فهد إسماعيل، الكلمة الفعل م.س ص١٤٨

(4) سعد الله ونوس المجموعة م.س ص١٧٥

"علماً بأن الزمان الذي يشير إليه الحكواتي ليس سوى حقيقة من التاريخ العربي اصطلح المؤرخون على أنها بداية عصور الانحطاط... وقد تتميز فعلا بأنها زمان الاضطراب والفوضى والرعب والخيانة... مما يوضح هدف المؤلف في إجراء مقارنة غير مباشرة بين الواقع التاريخي المقدم على خشبه المسرح وواقع الأمة العربية الحاليه في أعقاب نكسة الخامس من حزيران"

وهذه المسرحية مرجعيتها التاريخية تعود إلى الصراع الذي كان قائما ما بين الخليفة المقتدر بالله ووزيره العلقمي، ويحاول كل واحد منهم أن يستعين بقوات تساعده على إلاطاحة بالآخر، ومن هنا جاء المملوك حاملاً الرسالة إلى ملك الفرس المنكتم بن داود، وكأننا أمام مشهد يضعنا به سعد الله ونوس يعرض من خلاله صورة انحطاط المملوك في تلك العصور، ليضعنا أمام الأمانة التاريخية ليجعل من مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) من بين المسرحيات التي اعتمدت على التراث والتاريخ، واختار المقهى والمملوك جابر على الرغم أن أهدافه مادية، أبدى صورته الانتهازية، ويعطي ونوس على النقيض من صورة المملوك جابر حيث امتدت شخصية منصور إلى عامة الشعب التي مثلها ونوس بالرجل الرابع، وبنفس المستوى الذي يدين المؤلف الحكام وخيانتهم، يدين أيضاً نهّازي الفرص ومستغلي الضعفاء من الناس مثلما حصل للمملوك جابر، فقد لجأ ونوس الى التناص التاريخي لأهداف وضعها وأوصلها بصورة فنية راقية إلى جمهور هو في الأصل محطته الأولى، فالموروث في نظره يقع في اشكالية متناهية عند الذين سبقوه "لم يخطر ببال ونوس مسألة تأصيل المسرح العربي عبر استلهام الموروث الشعبي أو التاريخي، كما وضعه كثير من نقاد المسرح العربي خطأً في هذا الاطار ،لقد كان لدى ونوس الوعي منذ البداية بأن استلهام حكاية من التراث العربي لا تكفي عبر ذاتها لتأصيل المسرح ، ذلك أن المسرح منذ نشأته كان يعتمد على حكايات وأساطير سابقة ولم يكن استخدام ونوس للحكاية الشعبية إلا لكي يتأمل الجمهور أمثولة يعرفها بصورة أكثر عمقاً"[1]

ويرى ونوس بأن قضية التأمل للتراث قام بها الرواد الأوائل الذين أخذوا عن التاريخ والتراث بشكل عام، وبذلك يركز على طرح إشكالية المجتمع العربي ولم يطرح إشكالية الشكل ،وبذلك يهدف إلى الوصول للإنسان الذي يمتلك القدرة

(1) د.أحمد سخسوخ،أغنيات الرحيل الوفوميه،الدار المصرية اللبنانية ،القاهرة ط١ ١٩٩٨ ص ٥٨

والفرصة على التعبير وامتلاك الجرأة لإعلان الحقيقة ،ومن ثم القوة الداخلية للامساك بقدرهم.فاللحظات والمفاصل التاريخية التي يقف عندها ونوس هي في الأهمية كما هي الحال في مسرحية منمنمات تاريخية، فتاريخ دمشق من أدق المراحل بالنسبة للإنسان العربي والإسلامي ،وهنا وفي هذه المسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) والتي تمثل نهايات العصر العباسي ،هذه الفترة التي اتسمت بتشعب الخلافات واضطراب المستويات الكثيرة كما وصفه أحمد أمين.

"إن المجتمع كان يقسم إلى طبقتين متميزتين كل التميز فالخليفة ورجال دولته وأهلهم وأتباعهم طبقة خاصة، وهم عدد قليل بالنسبة لمجموع الأمه وبقية الناس وهم الاكثر ، طبقة العامه من علماء وتجار وصناع ومزارعين ورعاع وأغلب هؤلاء فقراء الا من اتصل منهم بالخلفاء والأمراء ، فهناك ترف لا حد له في بيوتات الخلفاء وفقر لاحد له عند العامة "(٢)

أما المسعودي فيؤكد على اضطراب الحالة السياسية في العصر العباسي ويصفها بقوله "أفضت الخلافة إليه وهو غر صغير لم يعان الأمور ولا وقف على أحوال الملك فكان الأمراء والوزراء والكتاب يديرون الأمور وليس في ذلك حل ولا عقد ولا يوصف بتدبير ولا سياسة ويغلب على الأمر النساء والخدم وغيرهم ، فذهب ما كان في خزائن الخلافة من الأموال والعدد بسوء التدبير الواقع في المملكة، فأدى ذلك إلى سفك دمه واضطربت الأمور بعد زوال كثير من رسوم الخلافة وكانت أمور لم يكن مثلها في الإسلام، منها غلبة النساء على الملك والتدبير حتى أن جارية لأمه تعرف بمثل القهرمانة كانت تجلس للنظر في مظالم الخاصة والعامة و يحضرها الوزير والكاتب والقضاة وأهل العلم"

ومن هنا جاء تركيز ونوس على هذه المرحلة التي وجد فيها انعكاسا على واقع معاش ،فالسلاطين هم السلاطين ،والناس هم الناس والفقر هو الفقر ، وهنا لايلقي اللوم على السلاطين وحدهم بل يحمل الجميع المسؤلية، وبذلك تكون "هذه المسرحية الأكثر قسوة في اتهام المجتمع بأنه حاضن مقومات استعباده، ولعل المسرحية التي ارتدت ثياب التاريخ تقوم على حركتي تغريب الأول الجمهور والحكاية حيث الزبائن في المقهى كلهم لا يملكون من ذواتهم سوى حضورهم كأرقام ما عدا الحكواتي والعم مؤنس" بوصفه المثقف، كشخصية زكريا في (الفيل يا ملك الزمان)

حيث يفصلون عن الخشبة عبر الحكواتي، الذي يمثل صلة بين خشبة العرض والجمهور، أي هو أداة كسر التماهي بين الممثل والمتلقي، ودفع التفاصيل بين التعاقبي (حكاية المملوك جابر) والتزامني المتمثل بجمهور حاضر للتو يتفرج على ماضية ليكتسب العبر، ويبلغ المغزى الدلالي من خلال ترهين الحكاية، واعتبار حاضر الذل والخيانة ليس إلا استمرارية لماضي الذل والخيانة"[1]

فالتاريخ تناص مع المسرحية على مستوى الحدث والفضاء الحكائي والدراما، فإصرار ونوس على أن يكون المقهى هو الخشبة يعطي إماءة إلى أن بغداد ليس مسرحاً منظماً وإنما يقارب ما بين فضاء المقهى وفضاء بغداد من حيث تنوع الأذواق والاختلافات الفكرية ما بين مجتمع كل من المكانيين، فالواقع الاجتماعي والفكري خير ما يمثله رواد المقهى بميولهم ورغباتهم، فالنساء والرجال يتحاورون بلغة البساطة لغة الشارع، وهذا يؤدي بدوره إلى قضية مهمة على مستوى المسرح وهي استفزاز الجمهور، ويجعلهم على قناعة بأن ما يدور أمامهم ليس مسرحاً متخيلاً بل هو واقع تاريخي يتجدد في كل يوم، فيقول:

"الزبون الثاني: أي والله كأن الاحوال لا راحت ولا جاءت"

ويبدأ (العم مؤنس) الحكواتي برواية حكاية لهذا اليوم مخالفاً لهم رغبتهم في الحديث عن الظاهر بيبرس، بل يأتي على حكاية المقتدر ووزيره العلقمي وتبدأ الحكاية، فالعصر العباسي أشبه بالبحر الهائج والصراعات قائمة إلى درجة القتل والتنكيل، ويبدأ الحكواتي بوصف الحال وتصوير ما كان عليه أهل بغداد بأسلوب درامي فتتسم أعينهم بالحكواتي ويروحون في عالم التاريخ فينتقلون من عالم السرد إلى الحوار وعدم تسمية المتحاورين وجعلهم بصفة الرجل الأول، والثاني والثالث، لها علاقة بعبثية المجتمع، فالهرج والمرج لا يختص بواحد دون آخر والهم العام غير مقرون برجل دون امرأة، فالكل يعانون هذا الأمر.

ويروي الحكواتي ما حل بالعلاقة بين المقتدر ووزيره وكيف أراد الوزير الخلاص من المقتدر عن طريق مملوك متطوع لغايات مادية بحته ويعجب الوزير بالفكرة التي أدت إلى قتله بسبب وصيه الوزير في الرسالة التي يقول فيها "من الوزير محمد

([1]) د.عبد الرزاق عيد، قضايا وشهادات، م. س ص١٠٩.

العلقمي إلى بين ايادي الملك منكتم بن داوود، نعلمكم أن الوقت قد حان وفتح بغداد صار بالإمكان... فجهزوا جيوشكم حال وصول الرسالة اليكم... وليكن هجومكم سراً وتحت ستر من الكتمان، حتى تتم المفاجأة، بفتح بغداد، وإن وجدتم في الطريق عساكر تمشي إلينا، فاقضوا عليها لإنها إمدادات للخليفة ونحن هنا نتكفل بالعون وفتح الأبواب... ولكي يظل الأمر سراً بيننا اقتل حامل الرسالة من غير إطالة..."[1] وتنتهي الرسالة بمصير جابر وتحقيق ما يصبو إليه الوزير حيث تدخل الجيوش بغداد ويحل بها الدمار والموت وهي نفس الحالة التي خيمت على رواد المقهى حيث عم الحزن والكآبة ويصرون على رواية الظاهر بيبرس الا انه لم يقبل بمطالبهم ويصر على أن زمان الظاهر لم يحن بعد.

إذن فالمسرحية مرت بمستويين المستوى الأول: المكان الذي أخذ بعداً وفضاءً تاريخياً مرتبطاً بفضاء بغداد، والمستوى الثاني الحكاية التاريخية التي استحضرها بكل ما تحمل من قوى حيوية مؤثرة.

ونلحظ على مستوى الأداء أن الحكواتي أخذ الدور الأصيل بينما كان دور الآخرين مجرد مساعدته على إثراء حكايته ويقوم بأدوار تثري العمل المسرحي وهذا ما جعل الجمهور يحس بأن دور الممثلة يقتصر على مساعدة الحكواتي "وإن الصراع هو صراع سياسي اجتماعي في جوهره بين مصالح فريقين من التجار والأمراء والملاك ويبدو عامة بغداد وكأنهم غير موجودين في هذا الصراع، بل أنهم يحرصون على الغياب عن ساحته بحثاً عن الأمان، واتقاء لنتائج الصراع، وهم يحققون ذلك برفع شعار ومن يتزوج أمنّا نناديه عمّنا وفي هذا المنظور ينقسم الناس إلى حكام ومحكومين وحين يتصارع أولوا الأمر، يجب أن يتحصن العامة بالفرجة فحسب"[1].

وهذا ما حدث من خلال الحوار والصراع الذي جرى بين الرجل والرجلين الآخرين والنسوة، وهذا يؤكد لنا بأن المقهى يمثل بغداد العربية التي تعج بأناسها وعاداتها وتقاليدها، كما نجد انفسنا (أمام عمل تغريبي من طراز خاص امتزجت فيه البنية التاريخية مع عناصر فولوكلورية كثيرة فإذاً نحن نتحرك في مستويين هما مستوى

---

(1) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص٢١٥-٢١٦.

(1) محمد بدوي، تجليات التغريب في المسرح العربي، م.س ص٩٤.

الواقع التاريخي المتسربل بالأسطورة ومستوى الواقع العيني الصلب الذي نكتوي بألفاظه" [1]

وهذا يقودنا إلى قضية دخول ونوس عالم الملحمية حيث امتدت إلى أعماله من خلال ما أحدثه من تطور في أسلوب تقديم مسرحياته، فلم يبق الجمهور متلقياً سلبياً ولم يعد الجمهور جماداً يملأ الكراسي دون أن يكون له موقع متفاعل مع الممثل والمسرحية، ومن هنا نادى بقضية الوعي التاريخي، حيث أن مثل هذه القضية بحاجة إلى وعي فكري، وتفاعل وحوار، فالجمهور ليس شخصية ثانئية في مسرح سعد الله ونوس بل هو مؤثر فيتدخل في العرض ويبدي رأيه وقد يشارك الممثل فيما يعرض كأنه ينتهز فرصة تجمع الناس في الأسواق أيام العطل والمناسبات أو بعد الصلاة ليلعب لعبته... ولم يكن هناك من حوافز بينه وبينهم كتلك الحوافز الموجودة في المسرح الكلاسيكي، فقد كانوا يتدخلون ويعلقون ويتأثرون بصورة مباشرة وكثيراً ما كانوا يطلبون منه أن يغير في أحداث الحكاية بما يتلاءم مع رغباتهم" [2]

فكسر الحواجز كانت معروفة في عوالم الحكواتي، فيتفاعل السامعون ويتساءلون ويناقشون إلا أن هذه الظاهرة أخذت طابعاً حداثياً في المسرح وفي كل الفنون الإبداعية، فأخذ المتلقي بعين الاعتبار هو من ضرورات العملية الإبداعية، سواء كان على مستوى الشعروالنثر، وقد تنبه سعد الله ونوس إلى هذه القضية وخاصة في مغامرة رأس المملوك جابر) لم يبق الجمهور محايداً بل تدخل في أحداث المسرحية من خلال التعليقات العضوية والمرتجلة الأمر الذي الغى الحواجز ما بين الجمهور والمسرحية، فسعد الله ونوس درس المسرح الغربي وفهم قواعده إلا أنه أخذ عنه ما يناسبه ويوافق البيئه العربية ولم يجده ملزماً له.

وقد قسم الشخصيات في مسرحيته إلى مستويين ايضاً:

١. **المستوى الخاص**: وهم الذين أشار إليهم بأسمائهم أوصفاتهم مثل الحكواتي، الخليفة، الوزير، جابر، منصور، ياسر وهذه الشخصيات كانت تلعب دوراً كبيراً على

---

(١)محمد بدوي، تجليات التغريب في المسرح العربي، م.س ص٩٤.

(٢)شوكت عبد الكريم البياتي، تطور فن الحكواتي في التراث العربي، وزارة الثقافة بغداد ط١ ١٩٨٩ ص٧٢.

المستوى السياسي والاجتماعي، وامتاز كل واحد منهم بوضع يميزه عن الآخر، ونلحظ ضرورة وجود هؤلاء، حيث احتل كل واحد أهميته من دوره الذي يقوم به.

٢. **المستوى العام:** وهم رواد المقهى وعامة بغداد والذين أشار اليهم بأرقام وليس بأسماء مما يدل على عدم قدرتهم على التغيير لا بل سلبيون في كل شيء فلم يستطع هؤلاء التأثير على جابر عندما قدم مشروعه، كل ما في الامر سخروا وضحكوا عليه، وكانوا يظهرون حزنهم وتأثرهم إلا أنهم يبقون نهاية عاجزين عن تقديم أي شيء.

أما المستوى اللغوي فإن سعد الله ونوس حرص على أن تبقى لغة مسرحيته لغة راقية فيحاول الابتعاد عن اللفظ العامي، علماً بأنه من الضروري أن تتغير لغة الإنسان العامي البسيط عن لغة علية القوم، أمثال الخليفة والوزير وغيرهم، بالإضافة إلى استخدام ونوس مصطلحات عصرية لم تكن سائدة في العصر العباسي مثل، العملاء، المخربين، بينما كانت تسود كلمة العيون أو الجواسيس للدلالة على العملاء. حتى أن الحكواتي حاول أن يميز أسلوبه اللغوي، فمن المعروف أن الحكواتي يسهم بالسجع، وذلك لإراحة السامع وجلب انتباهه وشده نحوه سماعياً وقلبياً، وخرج الحكواتي عن هذا المألوف إلا في بعض المواقف القليلة.

كما لجأ ونوس إلى أسلوب السرد وخاصة على لسان الحكواتي حيث أن بعض الموضوعات لا بد لها من السرد، ولا يستطيع الحوار القصير أن يؤدي الغرض فيها مثل قصة المقتدر التي رواها الحكواتي وكذلك استخدام الكاتب أسلوب المونولوج الداخلي ولكن بنسبة قليلة، كما حصل لجابر وهو يحدّث نفسه أثناء رحلته إلى بلاد الفرس، كما قال:

أقسو على حوافر جوادي لأني مليء بالأشواق
كل ما ينتظرني لا يحب الصبر أو الفراق
لا الزوجة ولا الثروة ولا المراتب
المرأة يرتخي حزام سروالها إن طال انتظارها
والثروة تتخاطفها الأيدي إن طال انتظارها...[1]

---

(١) سعد الله ونوس، المجموعة ع.س ص٢٠٤

فهذا الحوار الذي جرى داخل رأس جابر يدل على أن جابر يعيش في مأساة على الرغم من الأمل الذي يراوده، ويمتاز هذا المونولوج بكثافة معانيه وهي أقرب إلى لغة الشعر، كما أورد بعض التشبيهات مثل تشبيه الشمس بالعروس، والبراري بالفارس.الخ، وقد أنجدت اللغة الشعرية جابر من مصير يضعه القارئ فهذه اللغة جعلت القارئ والسامع يتعاطفان معه لأنها لغة شعرية وإنسانية بعيداً عن حقيقة جابر الانتهازية.

جـ - حضور الحكاية الشعبية

مسرحية الفيل يا ملك الزمان أنموذجاً

بقيت الحكاية إلى عهد قريب عمود الحياة الاجتماعية في المجتمعات العربية، فتمثل إلى جانب وجدان التاريخ والتراث الإنساني الوسيلة الإعلامية الوحيدة التي تسبب التواصل بين المجتمع، فالحكواتي جزء مهم من تراث الانسان العربي، وخاصة في بلاد الشام، فبرنامجه اليومي، ومجلسه الذي يعتبر حكراً عليه وجمهوره الذي ينتظره ساعة بساعة، فيتواصل معه على مدى ساعات طوال كل ليلة، وبهذا يعد الحكواتي وسيلة مثلى لما يلي:

١. المصدر المعرفي لعامة الناس، فيأخذون عنه التاريخ وسير الملوك والعبر، والحكايات المعبرة.

٢. المصدر الإعلامي: حيث في جلسته يتناقلون الأخبار سواء أخبار بيئته، المجتمع المحلي، أو من حوله.

٣. مصدراً مهماً في خلق لغة دراما راقية وبالتالي يؤدي هذا إلى خلق وعي اجتماعي على جميع المستويات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها.

وقد سادت الحكاية في أوساط المجتمع العربي على اختلاف أنواعها، الخرافية والحكاية المرحة، وحكايات الحيوان والمعتقدات الشعبية وغيرها، ولو لم تكن هذه الظاهرة موجودة لحدث فراغ على مستوى الفكر الجمعي، لأن طبيعة المجتمع والانسان بشكل عام يسعى إلى مصدر معلومات ومعرفة تلبي رغبته الوجدانية والعقلية، ونجد أن

هذه الظاهرة تقصعت وانعدمت مع ظهور وسائل الإعلام المختلفة، كالإذاعة والتلفاز وانتشار الكتاب وقلة الأمية في المجتمعات. وإذا كان رجل الدين يمثل الوجدان الديني للإنسان المسلم فإن الحكواتي يمثل الوجدان الاجتماعي للإنسان.

"هذا ويمتزج تعبير الأسطورة في أذهان الكثيرين بتعبير الخرافة والحكاية الشعبية، رغم البعد الشاسع بين هذه المنتجات الفكرية الثلاثة، فالخرافة حكاية بطولية ملأى بالمبالغات والخوارق، إلا أن أبطالها الرئيسين من البشر، أو الجن، ولادور للآلهة فيها، ... أما الحكاية الشعبية فإنها كالخرافة، لا تحمل طابع القداسة،ولا تلعب الآلهة أدوارها كما أنها لا تتطرق كما هو شأن الأسطورة إلى موضوعات الحياة الكبرى، وقضايا الإنسان المصيرية، بل تقف عند حدود الحياة اليوميه والأمور الدنيوية العادية، وذلك كمكر النساء ومكائد زوجات الرجل الواحد، وقسوة زوج الأب... وقد تتداخل الحدود ما بين الخرافة والحكاية الشعبية، أما الأسطورة فتبقى نسيجاً متميزاً"[1]

وتبقى الحكاية في إطارها الاجتماعي بعيدة عن القداسة وتختلط واقعيتها بالخيال، وأحياناً ترتبط بأشخاص يعاد إليهم كل حدث خرافي أو شعبي مجهول المصدر، فشخصية جحا وهي شخصية مصرية شعبية أخذت بعداً عاماً في الفكر الشعبي العربي، فيستطيع أن يلبسه الإنسان أينما كان أية حكاية مجهولة المصدر وبدون تحرج، وتبقى الآداب الشعبية تتميز بالعراقة والواقعية والجماعية والتداخل والتوظيف مع فروع المعارف والمعتقدات والممارسات الجارية في الحياة كل يوم"[2]

وقد اهتم الإنسان العربي بالحكايات الشعبية لما لها من أبعاد نفسية وتأثيرات على العقل العربي، فالإنسان العربي بطبيعته عاطفي وينفعل مع الأحداث وخاصة الإنسانية منها، فكيف إذا ارتبطت هذه الحكايات بالواقع المعاش، فتنثره وتحلله وتعيد ترتيبه من جديد، بأسلوب يتفق وعقلية الإنسان، وغالباً ما يكون لهذه الحكايات أصول، إما في الجوانب الرئيسة كالقضايا الروحية والسحر أو في الموروث الاجتماعي عامة، ولذا فإن الحكاية تعدُّ صفحة مهمة من وجدان الشعب الذي ينبغي المحافظة عليه، هذا من الجانب الفكري "أما من حيث التركيب فتتميز الحكاية ببساطتها وتعاملها مع الحقائق و استدلالها بشواهد لتؤيد ما فيها من حقائق .... تؤكد حقيقة ما

(1) فراس سواح، مغامرة العقل العربي الأولى، ص٢٠-٢١.

(2) احمد رشدي صالح، الادب الشعبي، ص١٦.

حدث و الحكاية الشعبية تنمو دائما وأبدا من نفس التصورات العقيدية، و لكنها تتميز بشكلها البسيط، وهي لذلك لم تتعرض عبر مئات السنين إلا لصور ضئيلة من التعبير، فكثيراً ما نجد الحكايـــات الشعبية المتشابهة تعيش في أماكن مختلفة وترتبط بشـخوص مختلفة.[1]

ومع انتشار الحكاية التي ارتبطت بالخرافة حيناً، وحيناً بالتـاريخ، وحـين آخـر بالموروث الشعبي، ظهرت شخصية عربية في مصر وهو (ناصـر الـدين خوجـا) تلـك الشخصية التي عرفت باسم (جحا) حتى غدا هذا الاسم معروفاً في كل أرجاء الـوطن العربي لدى الصغار قبل الكبار، وقد اهتم سعد الله ونوس بهذا الجانـب مـن الـتراث الشعبي ولم يتركه قبل أن يتأثر به وكانت مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) هي المسرحية المتأثرة بهذه الشخصية وبحكايتها المعروفـة حيـث تـدور أحـداثها حـول: كيـف كـان تيمورلنك يستخدم الفيلة في جيشه وخاصة في معركة (انجورا) وقد أرسـل أحـد هـذه الفيلة إلى قرية جحا ليسرح في مراعيها حيث قضـى علـى المزروعـات ولم يـترك شـيئاً لمزارعي أهل القرية، وذهب أهل القرية بقيادة جحا إلى تيمورلنك ليشتكوا على الفيل وماذا عمل بمزروعاتهم ، وعندما دخل إلى تيمورلنك تخلى عنه أهل القرية خوفا وجبنا حيث أصبح في موقع الإحراج، وهنا تذكر هذا الجبن وسلطة تيمورلنك فـإذا اشـتكى على الفيل وحده قد ينال عقابا، فوجد من الأفضل أن يبلغه شكر أهـل القريـة علـى إرساله هذا الفيل، ولكنهم يشعرون بالحزن الشديد لوحدة الفيـل، فيفـرح تيمورلنـك بهذا الخبر ويكافىء جحا بإعطائه الهدايا، وإرسـال فيلـه إلى أهـل القريـة مـع الشـكر والامتنان ، وهنا تأتي سخرية جحا من أهل القرية عندما سألوه عـن الأخبـار فيقـول جئتكم بأخبار مفرحة حيث جلب لهم أنثى الفيل. وهنا نستخلص مايلي:

١- سلطة تيمورلنك فهي سلطة الممثل الذي يريد أن يستفيد من كل ثروات البلاد.

٢- ضعف عامة الناس وخوفهم الشديد من السلطة متمثلاً بأهل القرية.

٣- القوي يجب أن ينال مكافأة والضعيف يجب أن يعاقب علـى ضـعفه ويمثـل الـدور الأول جحا والثاني أهل القرية.

---

[1] زينب فلاح عيسى الفلاح، مسرح سعد الله ونوس والتراث، م.س ص٦٦-٦٧.

٤- الأنانية التي تطبع الإنسان وذلك بسبب شعوره بخيبة أمله بالآخرين وكأنهم بنظره لا يستحقون الحياة.

٥- يجب على الجماعة أن تختار الأقوى لتمثيلهم، ليكون على غير ما كان عليه جحا، حيث استغل الموقف وضحى بأهل القرية، ولم يجرؤ على قول الحقيقة.

ولذا نجد سعد الله ونوس قد استفاد من هذه الحكاية وطورها دراميأ واجتماعياً وسياسياً ليخلق منها مسرحية متكاملة في شخوصها وحركتها ولغتها.

فجاءت مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) والتي يأتي العنوان الأول منها (بالقرار) وهنا بدأ ونوس بالنتيجة الحتمية للحكم المستبد، الذي يذهب ضحيته عادة الإنسان الضعيف وهنا الضحية الأولى الطفل:

الرجل(١): (مستوقفاً الآخر) وإذن فالخبر صحيح!

الرجل(٢): يا ويل أمّه، مِيتَةٌ لا يشتهيها المرء لعدوه.

الرجل(١): أعوذ بالله من الشيطان الرجيم... وأين حدث ذلك؟

الرجل(٢): قرب دكان أحمد عزت، هناك لا يخلو الزقاق أبداً من الأولاد"[1] .

وتتلاحق صورة هذا المشهد بشكل مؤثر جداً حيث يصفه أكثر من طرف وكل التصويرات جاءت مؤثرة ومحزنة، كونه طفلاً من جانب وطريقة الدهس من جانب آخر . ولم يتوقف عند هذا الحد، بل كان قاسياً وتأثيراته على أهل القرية قوية.

"الرجل٧ : كل يوم ضحية

الرجل ١: وكل يوم مصاب

زكريا : البارحة ضرب بسطة عيسى الجردي، أتلف كل بضاعته وتركه يبكي خرابه وافلاسه"[2]

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة، م.س ص٤٥٣.

(٢) سعد الله ونوس المجموعة د.س ص١٧٥

وتبدأ علامات الضعف والوهن تدب في أركان الناس، حتى ردات فعلهم لم يكن بها قوة أو صلابة، بل كانت ردود فعل خجل ضحلى، ولم يحاولوا التغيير بل يلقون كل ما أصابهم على الله وهي أعلى درجات الضعف البشري،

- أصوات: ياربي عفوك...،
- لا يصيبكم إلا ما كتب عليكم
- العين بصيره واليد قصيرة.
- يدبرها الله.

زكريا: لا... ما عادت الحالة تطاق...[1]

فالثورة بدأت تظهر ملامحها على الشاب زكريا، فلغته فيها تهكم، ونبرته ليس فيها ضعف، بل يخرج عن المألوف في القرية ويقول:

زكريا: إني أقول لكم ماذا بيدنا... نذهب جميعاً، ونشكو أمرنا للملك نشرح له ما يحل بنا، ونرجوه أن يرد أذى فيله عنّا.

(بين الغمغمة والخوف... بعضها يبدأ قبل أن ينهي زكريا عبارته)

- نشكوا أمرنا للملك!
-نشكوا أمرنا للملك!
-ندخل إلى القصر!
-ولم لا...؟[2]

الاستهجان النابع من الضعف وسوء السلطة يسيطر على عقولهم، ألسنتهم لا تكاد تنطق الكلمات، الخوف يؤدي إلى لغة مرتجفة، تتحرج في الصدق، وهنا يصف ونوس مرحلة تاريخية تمر بها الأمة العربية، مرحلة ضعف وهوان لا تستطيع أن تدافع عن أقل حقوقها، فأرضها محتلة وكرامة إنسانها في الأرض، والسلطات العربية ما زالت تمارس دور تيمورلنك، بكل صوره السلبية، فالحاكم العربي لا يستمع لشعبه، ولم يحاول تحسين أوضاعه، وما زال يحكم بالحديد والنار، فالقرية هي الأمة العربية وتيمورلنك، هو كل حاكم عربي، والفيل هو الأداة التي يستعملها الحكام من اجل البطش بالإنسان وكرامته وثرواته، فهي سياسة مرسومة، فتدمير الفيل للمزارع هي

---

(1) ونوس، المجموعة ص٤٦١.

(2) م.ن، ص٤٦١.

سياسة الحكام التي تسعى إلى تجويع الإنسان وإهانته من أجل أن يبقى بحاجة إلى هذه الأنظمة، فالشبع يعني وصول الإنسان إلى مرحلة التفكير بإنسانيته ووجوده وكرامته، والجوع يعني أن يبقى مهتماً في لقمة خبزه فقط.

فإذا حاولنا أن نحلل هذه المسرحية من منطلق الرمزية فالأمر صحيح لأنها تحمل في طياتها أبعاد الرمز من خلال ما ذكرناه سابقاً فكل شخص يمثل شخصاً معاصراً وبعداً موجوداً في الواقع، وكل حركة قصد منها ونوس وضعاً سياسياً مسيطراً، وإذا أردنا أن نتعامل مع هذه المسرحية من منطلق سياسي جعلناها، كونها تعالج قضية سياسية السلطة والشعب، إذن فبهذه المسرحية استطاع ونوس أن يخلق منها أنموذجاً خاصاً من خلال الأبعاد والرموزات الكثيرة.

لقد استفاد ونوس من الحكاية السالفة الذكر على مستوى التناص في عدة اتجاهات هي:

١. **على مستوى الفكرة:** استطاع ونوس أن يوظف الحكاية توظيفاً معاصراً بحيث تتناسب والحدث المعاصر، فقضية الظلم والاستبداد الذي عانى منه الإنسان العربي منذ مئات السنين ما زال مستمراً ومهما حاولنا الخروج من هذه المعاناة لكن الخروج صعب، وفعلاً حاول الشعب في المسرحية في لحظة من اللحظات وبقيادة الشاب الثوري زكريا، إلا أن الأمر لم يتم لا بل زاد التعقيد تعقيداً فبدل الفيل اصبح هناك فيلان. كما إن فكرة خنوع الإنسان العربي واستسلامه ما زالت ظاهرة حتى يومنا هذا، فيؤرقه بالدرجة الأولى لقمة الخبز أما باقي القضايا فليس له بها شأن، كالحرية، وحقوق الإنسان، والكرامة، والتكافل الاجتماعي، وغيرها.

٢. **على مستوى الحركة المسرحية:** لقد سارت أحداث المسرحية عبر أربعة مناظر فالمنظر الأول والذي تمت عنونته (بالقرار) والذي يضعنا في طقوس الخراب والبؤس منذ اللحظة الاولى من خلال وصف ونوس للمسرح "المسرح فارغ زقاق تحصره في الخلف بيوت، بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ، جلبة بعيدة وراء المسرح وولولة، امرأة تصرخ وأقدام تتراكض"[1]

(١) سعد الله ونوس، المجموعة ص٤٥٣.

وتبدأ عبارات الحوقلة في اللحظات الأولى للحوار، والمنظر الذي أطلق عليه المؤلف عنوان (تدريبات) وهنا تظهر شخصية زكريا الشاب المنفعل والثوري الذي يحاول تخليص القرية من شرور الفيل ويحاول هذا حبك خطة للتخلص"[1]

زكريا: يا جماعة المسألة تحتاج الى تنظيم وضبط، إذا لم نصبح كلمة واحدة وصوتاً واحداً تضيع قيمة شكوانا، لا يحتاج الأمر إلى جهد عظيم، حاولوا أن تصرخوا العبارة في وقت واحد معاً تبدأون، ومعاً تنتهون، لنجرب مرة أخرى.

ويستمر هذا المشهد بقضية التدريبات التي قام بها زكريا، حيث يدرب أهل القرية على كيفية مقابلة الملك من أجل تخليصه من ظلم الفيل الذي قتل الأطفال ودمر المزروعات...

وفي المنظر الثالث (أمام قصر الملك)، وهنا يظهر ونوس مدى حقارة الانسان وتفاهته في نظر الحكام، فهؤلاء الناس الذين جاءوا لمقابلة صاحب المقام السامي، ارتبط أمرهم بالحارس، فهذه أعلى درجات الإهانة والذل والحوار التالي يبين مستوى الإهانة:

"الحارس: (مقاطعاً الضجة، يزداد الاحتقار في وجهه) ولكن قبل أن تدخلوا نظفوا أحذيتكم جيداً، وانفضوا ثيابكم، كيلا يهرُ منها قمل أو براغيث (يبدأ الناس لا شعورياً بمسح أحذيتهم) وأهم من كل هذا أن تدخلوا بنظام وأدب، إياكم أن تلمسوا شيئاً، وتذكروا أنكم لستم على مزابلكم بل في قصر الملك.

زكريا: لا تخف... لا تخف سنكون عن حسن ظنك في النظام والأدب."[2]

وهذه الصورة ما زالت تتكرر على مستوى أنظمتنا إلى يومنا هذا، صحيح انها ذكرت على مستوى حكاية شعبية بطلها جحا، لكن سعد الله ونوس أخذها واستفاد منها في تطوير فكرتها لتكون مسرحية جميلة.

أما المنظر الرابع والذي عنونه الكاتب بـ (أمام الملك) وهو مشهد يحز بالنفس، وخاصة إذا ما عرفنا ان الحارس هو ولي الأمر، الأمر في كل شيء، كما انه يزيدهم إهانه ومذلة مع كل خطوة يخطونها، "يتقدم الحارس وراء الناس يتلامح على وجوههم

---

(1) سعد الله ونوس، المجموعة ص٤٦٦.

(2) ونوس، المجموعة ص٤٧١.

الخشوع والخوف والارتباك، وكلما تقدموا داخل القصر ستزداد هذه الأمارات، وضوحاً وقوة، تنتشر بينهم همسات مبحوحة مندهشه"[1] وهنا يتوافق هذا المشهد مع المزارعين والفلاحين الذين رافقوا جحا إلى تيمور لنك، فبانت كل دواخلهم من جبن وضعف وخوف وهنا في هذا المشهد حيث يقف عامة الناس بقيادة زكريا فالصورة واحدة من الضعف والجبن والخوف من الملك، فالتناص هنا كان كلياً وليس جزئياً، ويبقى ونوس من خلال هذه المسرحية يلقي باللوم على الناس وليس على هؤلاء المتنفذين، فيقول [2]

ممثلة ٣: هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة...؟

ممثلة ٥: لكن حكايتنا ليست إلا البداية

ممثل ٤: عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى

الجميع: حكاية دموية عنيفة.

وتكاثر الفيلة والتي تعد أداة السلطة من وسائل وأفراد ، سببه تهاون الناس وسكوتهم على حقوقهم، وعلى شرود الآخرين، فالمستبد لا يجد من يرده عن استبداده، والظالم لا يجد من يرده عن ظلمه، ولذا نبقي نجلد أنفسنا والجلد من فوق رؤوسنا، وهي دعوة موجهة إلى كل الشعوب التي تعاني من القهر والاستبداد الى التململ والحركة، لعلهم يستطيعون تأديب هؤلاء المستبدين برقاب الخلق.

كما استطاع ونوس ربط المشاهد الأربعة بعضها ببعض بأسلوب ذكي وواعٍ وكأنه يعطي درساً تعليمياً في نهاية المسرحية، حينما يعلن أنها مجرد حكاية ، إذن فالهدف من المسرحية ليست المتعة فقط بل الإفادة والتعليم أيضاً، ولقد استطاع ونوس من استفزاز الجمهور من خلال الحوار الذي يطلق عليه أحياناً، أصوات، وأحياناً أخرى الجميع، وعندما يطلقها الممثل رقم (٥) لكن حكايتنا ليست إلا البداية فيحاولون من خلالها بعث هذه النظرة التأملية المستقرة للمستقبل، ومن خلال الاستفزاز أيضاً نجد ونوس قد استفاد من معطيات المسرح العالمي عامة والملحمي خاصه، حيث مشاركة الجمهور للممثل ومحاورته وأحيانا تغيير مسار المسرحية.

---

(١) ونوس، المجموعة ص٤٦١.

(٢) ونوس، المجموعة ص.

فالتعويض، والحض على الفعل لا يتأتى من أفعال الحكاية المسرحية ذاتها، أو من عناصر بنائها التكويني، بل من خارج الحكاية ومحفلها السردي والدرامي، أي أن الشخوص الذين هم بلا أسماء، هم بلا أفعال، وإن السلطة هي الفاعلة الوحيدة، في نظام الخنوع والاستسلام والذل من قبل الفاعلين في الحكاية، الناس، الشعب، المجتمع، وهذا ما أدى في لغة النقد الأدبي الواقعي الاشتراكي للقول بأن الكاتب فقد ثقته بالشعب"[1]

حتى أن زكريا الذي أعطاه اسماً دون غيره وكان مدربا وثائراً لا يرضى بالظلم والاستبداد، كانت نهايته كباقي الناس، جباناً مستغلاً مضحياً بقومه وأهله مقابل مكاسب شخصية، ولذلك نجد أن الكاتب وزع الشخصيات الى ثلاثة مستويات:

أ.الشخصيات المجردة:

ب.الشخصيات المحورية:

ج. الشخصيات السلطوية:

أما الشخصيات المجردة والتي تمثل أهل القرية بعامتها، فلم يعطها صفات أو أسماء، بل جردها من كل هذه الميزات وأعطاها أرقاماً ؛ ودلالة الرقم هنا ترتبط بعدم جدوى هؤلاء على مستوى الفعل والبناء الاجتماعي والفكري، فيجتمعون ويتفرقون، وتتسع أحاديثهم بالضعف وإلقاء اللوم على القضاء والقدر، حيث إن هذه الشخصيات تنطبع بالطابع السلبي المتخاذل الذي لا يؤمن بالمقاومة أو التغيير، فلا تخرج عن كونها أرقام " لم تعد عوامل بنائية، أو فواعل سردية بل هي أصوات لا تمثل ذاتاً فردية، أو جمالية، هي أصوات فيزيائية لا تملك أي صدى، إنها الأصوات المقموعة، والألسن المقطوعة والظهور المقوّسة، التي تقف أمام الملك محتجة على فيله فلا تملك سوى المطالبة بتزويج الفيل، بعد أن قرروا أن يكونوا صوتاً واحداً، في الاجتماع على حرية الفيل المدمرة التي تقتل الأطفال وتدمر الزرع والضرع"[2].

هذا على المستوى العام لشخصيات أهل القرية إلا أن هذا لا يمنع من إعطاء كل شخص دوراً خاصاً ، فمثلاً الرجل رقم(١) دروه فينحصر في الاستغفار والاستعاذة بالله بينما اختصر الرجل الثاني على مشاهدة الجريمة مما جعلته خائفاً

---

(1) د. عبد الرزاق عيد، قضايا وشهادات،م.س ص١٠٨.

(2) د. عبد الرزاق عيد، قضايا وشهادات، م.س ص١٠٧.

مرعوبا، ولا يرد عبارات ذات فاعلية في القرار الاجتماعي ومن بين العبارات التي يرددها: "استغفر الله العظيم،.. الله يبصر .. الله يبصر"[1].

فالسلبية تطغى على حواره كما هو الحال عند البقية من الرجال المتحاربين.

أما الشخصية الثانية: وهي المحورية التي يمثلها زكريا ذلك الشاب الطامع بالحياة والمستقبل، فيقبل على الحياة بقوة محاولاً التغيير على المستويين الاجتماعي والسياسي؛ على الصعيد الاجتماعي يحاول أن يرتقي بأهل القرية إلى مستوى عال من الوعي والإدراك، والتخلص من الجهل والبساطة والجبن وهي الحالات التي تؤدي إلى قهر المجتمع وتراجعه أما على المستوى السياسي فيحاول تغيير سلوك الملك من خلال الاحتجاج على الفيل؛ والفيل هنا يمثل اداة السلطة في القمع، وجميع الأدوار التي قام بها من دروه في وعي المجتمع إلى تدريب أهل القرية على كيفية مقابلة الملك، إلى ارتداده الى طبيعته التي أجبره عليها تصرف الناس أمام الملك، هي دفائن موجودة في جيل الشباب الذي يعني العطاء والاستمرار في الحياة . لقد ترك أهل القرية زكريا واقفاً أمام الملك حائراً لا يقوى على الكلام، فكل الاتفاقات التي تمت بين أهل القرية وزكريا لم ينفذوا منها شيئاً، فالمأزق الذي ألصق به حينما وقف أمام الملك، هو كيف يتصرف الآن؟ هل يبقى صادقاً لا يقول شيئاً كما فعل أهل القرية..؟ وعندئذ يكون موقفه صعباً أو أن يخلص نفسه بما تمليه عليه البداهة وفي لحظة واحدة استدرك الأمر قائلاً:

"زكريا: (يمثل ما يقول بخفةٍ وبراعةٍ) نحن نحب الفيل ، الفيل يا ملك الزمان، مثلكم نحبه ونرعاه، تبهجنا نزهاته في المدينة، وتسرنا رؤياه، تعودناه حتى أصبحنا لا نتصور الحياة بدونه ولكن، لاحظنا أن الفيل دائماً وحيد، لا ينال لحظة من الهناءة والسرور، الوحدة موحشة يا ملك الزمان، لذلك فكرنا أن نأتي عند الرغبة، فنطالب بتزويج الفيل كي تخف وحدته، وينجب لنا عشرات الأفيال، مئات الآلاف من الأفيال، كي تمتلىء المدينة بالفيلة".

صحيح أنه خلص نفسه من المأزق، لكنه لم يخلص من مأزقهم، وما كان ذلك إلا ردة فعل على تصرف وصمت أهل القرية في اللحظة المحرجة، فهو متحرج نفعي، لا يفعل فعله إلا إنسان مبني على تركيبة سلبية في الأساس، وهنا تقابل هذه الشخصية

(1) سعد ونوس، المجموعة ص ٤٥٤+٤٥٨+٤٦٠.

شخصية جحا وتتناص معها ولكن الفرق بين الاثنين أن جحا شخصية هزلية وساخرة، بينما زكريا شخصية جادة وتسعى إلى منفعة أهل القرية.

أما الشخصية الثالثة وهي شخصية الملك التي تمتاز بالسلطة والتجبر وعدم السماع من أحد، وظهر ذلك من خلال حراسه الذين يستخدمون أشد أنواع الإهانة للشعب، وكذلك لغة التخاطب التي استخدمها الملك فيها قساوة وشدة:

الملك : توقف عن هذا النواح .. الفيل يا ملك الزمان إما أن تتكلم أو آمر بجلدك."[1] .

وهذه النبرة القاسية في الخطاب جعلت من الشعب يصمت خوفاً وهلعاً وجعلت من زكريا يتحول بخطابه انحرافاً عن الحقيقة إلى المنفعة الشخصية ومحاولة الخروج من الموقف بأقل الخسائر، وفعلاً تم له ذلك.

ويبقي الملك مختبئاً في قصره يمارس قهره وسيادته، ومحتمياً بفيله الذي يمثل عصى الملك القمعية.

أما على المستوى اللغوي والفني نجد أن سعد الله ونوس استطاع استلال الفكرة الرئيسة وأحداثها عن جحا وتقديمها بأسلوب ناجح جداً وذلك من حيث قوة الحوار والديناميكية المتنامية من صوت إلى أصوات، وكذلك من حيث اللغة التي استطاع أن يحافظ على مستواها الراقي، فلم يحاول ونوس في أية لحظة اللجوء إلى العامية مع محافظته على المستوى المفهوم والبساطة في اللغة، فمن المعروف أن توافق اللسان والمستوى الاجتماعي يحدد المستوى الثقافي للشخص لغةً وفكراً ، كي يعطي هذا التناوب انطباعاً حقيقياً على طبيعة شخوص المسرحية، لكن هذه المسرحية لم يحاول ونوس إظهار أية شخصية على غيرها لا من حيث المستوى الاجتماعي و لا الفكري لأن الهدف لم يكن سوى إظهار قضيتين و هما:

١ -استبداد الملك و جبروته و ظلمه .

٢ -تخلف المجتمع وجبنه و قبوله الهوان.

---

(1) سعد ونوس، المجموعة ص ١٧٥.

ورغم ذلك فإن سمات الحوار الذي دار كان يمتاز بالقصر إلى درجة أن المتكلم لا يقول الا كلمة أو كلمتين، مع وجود بعض العبارات الطويله الا انها قليلة، وعادة ما تكون لتوضيح موقف معين، و قد حاولت هذه اللغه أن تصور واقع الحياة الشعبية بلغة فصيحة قريبة من العامية من حيث سهولة لفظها و فهمها مثل (العين البصيرة واليد القصيرة) و هو مثل شائع و كذلك (وهل بقي في عروقنا دم) (نحن ناس مظلومون)...

و على الرغم من بساطة هذة اللغة إلا أنها استطاعت أن تعطي مدلولاتها حسب الأصول .

كما استطاع من خلال اللغة التناصية أن يعطي الكاتب دراما أشبة ما تكون بالقصيدة الشعرية، والبناء المحكم المتراص، الذي إذا افتقد طوبة واحدة قد ينهار هذا البناء مثل:

"أصوات: (مبحوحة، وراعشة) و بيده الصوجان .

-ضوء كالشمس

-لا ترفع رأسك

-الحراس كالأشباح

-في كل ركن و زاوية

-العرش عال

-الملك يتألق كالشهب"(١)

وهذا الأسلوب من الحوار ينتشر في كل المسرحية بحيث يعطي فضاءً لغويا جادا وتناصاً، جميلا، و من جهة أخرى نجد أن اللغة تأخذ أبعادا اجتماعية واقتصادية على مستويين أيضا:

ا. المستوى الأرستقراطي: و قد تمثل في بعض المفردات مثل:يتلألأ. السجاد الحيطان تلمع،(النوافير، سيظهر العرش بكل مهابته، انظر إلى الرخام، و هذا عادة ما يمثل مستوى القصر و من هم قريبون من القصر.

---

(١) سعد الله ونوس، المجموعة ص٤٧٤.

ب. المستوى الفقير: و هو الذي يرتبط بطبقة الفلاحين المقهورين و هؤلاء تمثلهم بعض العبارات والكلمات مثل،(وجوههم كالصوان أو الفولاذ) (الويل لكم إن بدر منكم شغب أو قلة أدب ..) (نظموا أحاديثكم، وانفضوا ثيابكم.. لستم على مزابلكم بل في قصر الملك)...الخ

وبهذا التقدير لهؤلاء البسطاء من الناس استطاع ونوس أن يختزل التجربة الإنسانية و موضوع المسرحية المستمد من حكايتها ، فالرعب و الخوف الذي سيطر على هؤلاء الناس كان مولده من رؤيتهم الفوارق ما بينهم و بين الملك لمجرد دخولهم صالات القصر، والأبهة التي عاشوها للحظات، فانقلبوا إلى أهلهم وأرضهم راجعين غير أسفين.

و على مستوى الفضاء الدرامي : لم يترك ونوس المسرح هكذا إلى المخرج يتصرف به كيفما يشاء بل كان يتدخل بأقل الأشياء ، وهؤلاء قلة من المسرحيين الذين يقومون بذلك ، فمن عادة المسرحي أن يكتب نصه و يتركه للمخرجين و الممثلين يتدخلون فيه فيحذفون و يزيدون بما يتناسب الأداء المسرحي على خشبة المسرح، إلا أن ونوس كان يرسم الخطوات كما يرسم الكلمات في أفواه الممثلين، فكلما أعطى حوارا أو موقفا دراميا سرعان ما يتدخل ويثب إلى الخشبة ليقول مثلا:

"كل الذين يدخلون، ينظم بعضهم إلى بعض، ويجتمعون في الزقاق"[1]

"تدخل امرأتان ومعهما طفلة صغيرة تمسكها أمها من يديها، الدموع بادية في عيون المرأتين"[2]

"أصواتهم مفككة لم تتحد بعد، بعضهم يبدأ متأخرا، وبعضهم يخطىء في العبارة ، وبعضهم يقول عبارات أخرى ويتضح التفكك ويزداد فقرة بعد فقرة."[3]

فهذه العبارات لم تكن تجميلية بل كانت بمثابة إشارات المرور للممثلين و المخرج، فهو يضع محددات لابد من إظهارها، و هذه غالبا ما يكون لها مدلولات إما نفسية أو اجتماعية أو دينية أو غيرها، فيخلق من ذلك فضاءً إيحائيا للمتفرجين غاية في

---

(1) سعد الله ونوس، المجموعة ص٤٥٤.

(2) سعد الله ونوس، المجموعة ص٤٥٥.

(3) سعد الله ونوس، المجموعة ص٤٦٧.

الدقة، كما أنه حريص من جانب آخر على تقيد المخرج والممثل بأداء هذه المسرحية بالطريقة التي يريدها هو وحتى لا تخضع لأمزجة الآخرين .

و هكذا يكون ونوس قد وصل بنا إلى حالة درامية فريدة من نوعها على مستوى الفكرة والأداء و النص نظراً للتجديد الذي أدخله على مسرحه.

د. حضور نصوص الرواد

مسرحية(سهرة مع أبي خليل القباني) أنموذجاً

التناص سمة أسلوبية لإظهار فضاءات ومرجعيات أخرى، تكون هذه المرجعيات ذات سمة بنائية في النص الجديد، وهذا ما حققه سعد الله ونوس في تناصاته في مسرحهِ بشكل عام.

كما اهتم بمسرح الرواد أمثال القباني ، فهو الذي اعتمد على الموروث وخاصة ألف ليلة وليلة وبعض القصص الشعبية وقد كانت ثقافته "شرقية خالصة ، فلم يعبأ كثيراً بالصورة الأوروبية للمسرح ، ولم يتقيد كثيراً بأبعاد تلك الصورة ، فلم تكن معرفته لها على وجه يقلقه ، ومن هنا خطف بعض جوانبها ، ولم يكترث ... بل أدار ظهره ومضى إلى ينابيع الفنون الشرقية والتراث الشرقي..والتاريخ الشرقي ، وأخذ يجمع كل ميول الشرقيين في شوقهم إلى المقامات . وإلى أدوار التعزية، وإلى التوشيحات الدينية ، وإلى رقصات السماح ، وإلى النحت الشرقي والموسيقى الشرقية، والأنغام والألحان الشرقية ، وإلى حفلات الذكر وإلى المولوية وإلى كل ما عرفته الحضارة العربية الإسلامية من أشكال جماعية فنية[1]" وكان يقدم مسرحه إلى فئه معينة من المجتمع الجديد فنشأ في كنفهم واهتموا به إلى درجة كبيرة على الرغم من المعارضة في المجتمع السوري لهذا الفن الجديد لأنها لم تكن مهيأة لقبول هذا المولد الجديد كما هو الحال في مصر التي انفتحت على الثقافة منذ حملة نابليون ، الأمر الذي جعل الإنسان المصري مهيأ إلى قبول مثل هذه الفنون الجديدة.

---

(1) د. عبد الرحمن ياغي : في الجهود المسرحية العربية ، ص٦٥.

وعندما اطلع سعد الله ونوس على تجربة القباني وأعجب بها أراد أن يخلدها ويعيدها للذاكرة من جديد، على اعتباره رائداً مسرحياً ينبغي للآخرين أن يأخذوا تجربته باهتمام وتقدير واحترام وفعلاً هذا ما حصل حيث خلده من خلال مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني).

وفي هذه المسرحية يحاول ونوس استحضار الطقوس القبانية من خلال مسرحه فالتناص جاء على مستوى الحركة المسرحية والفكرة والشخوص، أما على مستوى الفكرة من حيث تصوير حياة القباني وتفانيه من أجل إثبات موجودية مسرحه، على الرغم من الصراع الذي دار على أثر إظهار هذا الفن، حيث ركز في الجزء الأول على المنادي: الذي أخذ دور الرجل الإعلامي الذي يبث الدعاية للمسرحية و يجلب أنظار الآخرين إلى هذا العمل الرائد فيقول:

"يا سادة ياكرام
من يدخل مسرحنا يغنم
ومن يتردد يندم
سهرتنا اليوم فيها عبرة... فيها متعة
فيها غناء ورقص وتشخيص"[1]

ويبقى المنادي يردد هذه العبارات قبل العرض لمرات ومرات، ويحاول أن يسمع الأحياء الملاصقة للمسرح، كي يأتوا ويحضروا العرض. وهذا الطقس كان ليستخدم القباني في بداية عرضه المسرحي، كما يقول ونوس "وما يزال المنادي يتجول في الممرات مكرراً نداءه، يقف ممثل يلبس شروالاً وصدرية ويضع لفةً على رأسه، على أحد مداخل القسم الفارغ من الخشب، إنه يمثل قاطع التذاكر في مسرح القباني القديم، يأتي رجل عليه علامات الوجاهة يلبس سترة وشروالاً من الجوخ، ويضع طربوشاً انيقاً يتعدى قاطع التذاكر بإهمال"[2]

وتبقى الصفحات الخمس الأولى في المسرحية تدخل في عتبات المسرحية ففيها عناصر الإثارة والتشويق، والدعاية والإعلام، فالشخصيات، المنادي، وقاطع التذاكر

---

(1) سعد الله ونوس – المجموعة (سهرة مع ابي خليل القباني) م.س ص٥٩٠.

(2) سعد الله ونوس – المجموعة (سهرة مع ابي خليل القباني) م.س ص٥٩١.

والرجل، وأبو الهند، وأبو حرب، وأصوات... كلها شخصيات تحاول أن تحقق هدفاً واحداً هو خلق جوٍ مناسبٍ لبدء العرض المسرحي.

وتبدأ أحداث المسرحية الأولى من اللحظة التي يدخل فيها الممثلون ينشدون معاً نشيد الافتتاح قائلين: [1]

مرحباً أهلاً وسهلاً أيها القوم الأجلاء.
إنكم آنستمونا، إنكم شرفتموناكرماً يانخبة القوم الكرام
قد بدا بدر التهاني وانجلى صبح الأماني
وشرا طير الهناء فوق أفنان الصفاء
وكؤوس الأنس قد أضحت تدور

منذ زرتم يا أسياد يا أمجاد يا أجواد، وأقيم بالأنعام والإكرام فلنهد لكم أزكى ثناء وسلام. وبعد ذلك تنطلق قصة هارون الرشيد مع جاريته قوت القلوب ومسرحية الأمير غانم وقوت القلوب. التي كانت في عصر القباني و يتابع المنادي قائلاً: [2]

السهرة مسلية ومفيدة فيها حكايات خيالية وفيها حكايات واقعية،سترون هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب. أما ما قصدهُ بالحكايات الخيالية فهي قصة الأمير غانم وأما ما قصده بالواقعية فهي قضية القباني مع الشيخ سعيد الغبرا، وهنا تركز على اجتماعية المسرح في عهد القباني وتصور لنا مستويين من الجمهور:

الأول: الأعيان والقبضايات، هؤلاء الذين كانوا يدخلون المسرح بدون تذاكر، أي بالمجانية.

الثاني: المتفرجون العاديون وهم الطبقة التي كانت حريصة على حضور المسرح على الرغم من دفعهم للتذاكر ولو كلفهم ذلك قوت عيالهم.

وعندما تبدأ حركة مسرحية الأمير غانم الذي يروي لنا كيف جاء من بلاد الشام بتجارة والده ومكث في أرض بغداد، حيث صلى على صاحبه صلاة الجنازة، حيث يبدي شوقه وحنينه الى وطنه، بقوله: كم غريب يحن إلى وطنه، ونسيب يحن إلى

([1]) سعد الله ونوس – المجموعة (سهرة مع ابي خليل القباني) المجموعة ص٥٩٤.

([2]) سعد الله ونوس، سهرة مع ابي خليل القباني المجموعة م.س ص٥٩٤.

مقامه! ولكن آه... من هؤلاء المقبلون، ومن مكاني يقتربـون، أخشـى أن يقتلـوني، لم يبق لي إلا الاختباء"[1]

وهنا تأتي حركية المتفرجين، فيتـدخلون في العـرض فهنـاك المتفـرج، وهنـاك المتفرج رقم (١) وكذلك رقم (٢) وغيرهم وهنا أراد الكاتـب أن يشـرك الجمهـور في العرض المسرحي كعادته وهذا كان يحول العـرض إلى ظاهرة اجتماعيـة تخلـق مناخـاً جديداً في سهرات الناس، وتولد لديهم إحساساً خاصاً بجماعتهم، وغالبـاً مـا كانـت تعليقاتهم تؤدي إلى حدوث اشتباكات بينهم مما يضطر الممثلين إلى قطع العرض، فيلجأ القباني إلى استرضاء طرفي الخصومة"[2]

فعندما تقول قوت: ما هذا وقت إخبارك بقصـتي، فخـذني إلى دارك وبعـدها أخبرك بحقيقة الحال.

متفرج: العمى... فوراً إلى البيت:

تابع ابو حرب: تتركين سيد الرجال، وتذهبين مع ولد مرقوع.

أبو حرب: يا روحي. هذا بغو لا يعرف كيف يفك سروالة.

(يتوقف الممثلان عندما كانا يتأهبان للخروج، التعليقات تخلـق جـواً متـوتراً، فجأة ينهض أبو الفهد ونذر الشرر تتطاير من عينيه...

أصوات المتعاركين: سأحطم رأسك

- أنا ابو الفهد
- بل أبو الأرنب
- خذ إذن
- خذ

القباني: أبوس شواربكم لا تفسدوا علينا السهرة.

كل هذه الصراعات هي جزء مـن المسـرحية فالتعليقـات مـن المتفـرجين أراد ونوس لها أن تكون، ومن جهة أخرى نظرة تثري العمل المسرحي وتعطيه بعداً جديداً وبهذا يكون قد خرج عن المألوف في المسرح، وأدخـل المتفـرج عنـوة إلى المسـرح ، إلى

([1])سعد الله ونوس، سهرة مع ابي خليل القباني المجموعة ص٥٩٤.

([2])د.ابراهيم سعافين، المسرحية العربية الحديثة والتراث، ص١٩٦.

درجة أن هذا المتفرج يستطيع ايقاف المسرحية أو التدخل في أداء الممثلين و هـذا ما أراده ونوس أن يكون المتفرج واعيا مثقفا ليس سلبياً كباقي الامة العربية والأدوار التي أعطاها للمتفرجين في اغلب مسرحياته هي إشارة إلى هذا الإنسان العربي الذي يجب أن يكون له دور ايجابي على مستوى الحياة والسلطة والسياسة والثقافة ... الخ.

وبعد أن يخلص القباني من النزاعات وحل الإشكالات ما بين المتفرجين والممثلين يواصل الممثلون عروضهم، وتبدأ حكاية هارون الرشيد مع قوت ويظهرها الرشيد في قمة حزنه على موت قوت:[1]

هارون الرشيد: ماذا أسمع؟ قوت القلوب ذوت وماتت، وارحمتاه لسقيم عزّ دواه وزاد به الحزن مادهاه!

هلما إلى قوت وقولا لقبرها
سقتك الغوادي مربعاً ثم مربعا
فيا قبر قوت كيف واريت حسنها
وغادرت قلباً هام حتى تصدعا
سأسقيك من عندي بكل دقيقة
مذاب فؤاد بالفراق تقطعا

(ثم يسقط هارون الرشيد مغشياً عليه على حافة القبر)

وهذا الحزن وصل الى مرحلة المبالغة فضحى برجاله وأحبّته من أجل جارية، إلا أنه يكتشف فيما بعد أن خبر موتها هو مؤامرة لفقتها زوجته زبيدة، فيبادر إلى البحث عنها وإحضارها مع الأمير غانم منقذها الأول، إذ يقول هارون الرشيد: علمت يا جعفر الخبر اليقين، عرفت ما جرى لقوت القلوب فظهر لي ما دبرته تلك العجوز الغادرة، إذ فعلت بجاريتي ما فعلت وقالت أنها دفعت، من ذهب وفتش عن رجل اسمه غانم بن أيوب، اقتله بلا مهل وأحضر جاريتي على عجل، وإذا لم تجده، فاكتب لعامل الشام أن يقتله ويذيقه الإعدام، وأنت يا هارون اذهب واقتل العجوز...[2]

---

(1) سعد الله ونوس، سهرة مع ابي خليل القباني المجموعة ص٥٩٤.

(2) سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني المجموعة ص٦٠٥.

وبعد هذا تبدأ رواية واقعية عن حياة أبي خليل القباني، وكفاحه الطويل من أجل انشاء مسرح في دمشق، ونقول لكم بأمانة، الوثائق هزيلة والأخبار قليلة لكننا حاولنا بما تجمع لدينا أن نظهر الملامح الأساسية في تلك القصة ونرسم صورة للعصر الذي ظهر فيه القباني"[1]

ويبدأ الممثلون برواية تاريخ بداية المسرح بدءاً بما دون النقاش، ودور أبي الخليل القباني ووصولاً الى يعقوب صنوع في القاهرة، ويركز المؤلف على تجربة القباني الذي قدم مسرحية (ناكر الجميل) ثم يحاول إظهار معاناة القباني في تدريب ممثلين وإعداد فصول المسرحية وإعداده للمقطوعات الغنائية، ولكن هذا التعب وهذه المعاناة تزولا لمجرد حضور الوالي العرض المسرحي، الذي عدّه القباني دفعة قوية للعامة وطاقته أمام معارضي المسرح من رجال الدين وغيرهم، ولكن إعجاب الوالي وتقديمه كل المساعدة للقباني يثير حفيظة سعيد الغبرا، الذي بدأ يتراجع في وجوده ويبتعد مؤيداً من حوله، فيسرع إلى القباني لدعوته إلى ترك المسرح الساخر لأنها تعارض الأخلاق:

"الشيخ سعيد: (دون تحية) افتستبدل الذي هو أدنى بالذي هو خير يا ابا خليل.

القباني: خير... ما الخبر...؟

الشيخ سعيد: أنت أدرى بالخبر، تترك ذكر الله في حلقات الجوامع لتقيم حفلات ماجنة، تنافي الأخلاق والآداب وتعاليم الدين"[2]

وعندما يصبح مدحت باشاً والياً على الشام فيقدم كل المساعدة والتسهيلات إلى مسرح القباني، وأثناء هذه الولاية يصمت سعيد الغبرا، إلا أنه يعود لمحاربة القباني فور خلع مدحت باشا فيسارع سعيد الغبرا إلى الاستدعاء إلى السلطان عبد الحميد في الأستانة الذي يوافقه الرأي ويأمر بإغلاق المسرح.

---

(1) سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني المجموعة ص٦٠٥.

(2) سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني المجموعة ص٦٢١.

* الربط بين المسرحيتين:

استطاع سعد الله ونوس الربط ما بين مسرحية (الأمير غانم وقوت القلـوب) بحياة القباني ، ثم ربط هذا الأمر بالحياة الإجتماعية والسياسـية، كمـا حـاول ونـوس المحافظة على روح المسرحية كما كانت عصر القباني وخاصة الجانب الاحتفـالي، كمـا نلاحظ اختيار ونوس لمسرحية الأمير غانم وقوت القلوب)

الذي يعود لعدة أسباب منها:

١. ان هذه المسرحية ترتبط بهارون الرشيد وارتباطها هذا يعطيها زخماً فنياً وأدبياً يرمز به إلى ما يجري في المجتمع.

٢. هذه المسرحية تطرح قضية إنسانية (غرامية) وهـي عشـق هـارون الرشـيد لجاريتـه وهي قصة لها دلالات عديدة يريد ونوس أن يستفيد منها.

وهذا ما جعل سـعيد الغـبرا يجعـل الحجـة قويـة عنـدما اشـتكى القبـاني إلى السلطان معتمداً على أن هذا المسرح يمس الأمراء والسلاطين والقواد ،وكذلك يطرح موضوعات خارجة عن أخلاقيات المجتمع مثل العشق والغرام وبـذلك يسـفه ونـوس هذه الأفكار بطريقة فنية مبطنة في المسرحية ذات حبكة متماسكة في قوة التـوتر الـذي اختلقه المؤلف والذي يقوم على صراع الرجـال علـى محبوبـة واحـدة (فقـوت) هـي المعشوقة وهي الحبيبة وقد تصارع عليها اثنان الأول أمير ويسمى غانم والثاني هـارون الرشيد الامر الذي جعل هارون الرشـيد يضـحي بدولتـه وجيشـة وشـعبه مـن اجـل رضاها وفي ذلك انتقال لشخصية المسـؤولين الكبـار بـأمور كـبيرة مـن أجـل نـزوات شخصية..

فمسرحية أبي خليل القبـاني تناصـت مـع المسـرحية الثانيـة لونـوس في بنـاء المسرحية عامة وقد أخذ ونوس هذه المسرحية وعدل فيها بما يتناسب وفكرة المسـرحية ولكي تحافظ على بعض التماسك، فهو لم يأخذها علـى علاتهـا بـل أخـذ بمـا يـتلائم وطبيعة المسرحية وتكوينها وبنائها الجديد.

وقد استطاع ونوس إلى جانب استفادته من مسرح القباني، الإفادة من التاريخ من خلال سرد التقارير التي يتناوب الممثلون على قراءتها وهـذا مـا أوقـع ونـوس في السرد التاريخي على الرغم من فوائدها الاخرى إذاً فإن تقديم سيرة أبي خليل القباني

الذاتية، لم يكن بالنسبة الى سعد الله ونوس أكثر من مناسبة لإعطاء صورة حقيقية عن تلك الحقبة التاريخية التي عاش فيها، بما كانت تحفل به من تناقضات ومشكلات، ولعلي اتفق مع هذا الرأي في حدود طغيان الجانب التاريخي، فقط، وأعتقد أن اهتمام سعد الله ونوس بالقباني ومسرحه لا يقبل أهمية عن اهتمامه بالتاريخ الذي أراد أن يعطيه وظيفة تعليمية توجيهيه للجمهور ضارباً مثلاً بحياة القباني الذي أسهم في صنع التاريخ وتغيير البنية الثقافية والفكرية فسيرة القباني هي تاريخ الحركة المسرحية"[1].

وهنا يحقق ونوس جانباً مهما من جوانب المسرح الملحمي، فهو يحاول إيصال رسالة تعليمية توجيهية أكاديمة "والمسرح على اعتبارة مؤسسة أكاديمية، تقريباً لا يطلب من الجمهور، نظراً لأن هذا الجمهور مهتم عموماً بعملية تجديد المسرح، سوى أن يتخذ قراره سواء خرج المسرح منتصراً على المسرحيات في حالة واحدة فقط"[2]

وكذلك أدخل ونوس الجمهور في هذه المسرحية وجعلهم يتحاورون ويتناحرون من خلال رجل رقم ١ ورقم ٢،٣...الخ وهذه صورة أخرى أراد سعد الله ونوس لمسرحه أن يكون من خلالها ملحمياً (أن ما هو جوهري بالنسبة للمسرح الملحمي يتلخص، كما يبدو ليس في مخاطبة لعقل المشاهد ، فالمشاهد يجب ان لا يتعاطف بل يجب أن يحاول..."[3] والجدال هذا يرتبط بمشروع ونوس الثقافي فلا يريد من الجمهور أن يكون متلقياً للتاريخ على علاته بل يريده أن يفهم التاريخ ليساعده على فهم الواقع والتغلب على مشكلاته. وكذلك استطاع أن يخرج المسرح في مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) عن المألوف، من خلال كسر حاجز الإيهام، الذي ظهر في تدريب الممثلين، وحالة النسيان التي ترافق الممثلين الامر الذي جعل ونوس يخلق دوراً جديداً أولاه للمتلقي...

أما الشخصيات فقدانقسمت إلى قسمين:

١. الشخصيات التراثية: وهي هارون الرشيد، وقوت القلوب، والأمير غانم وهي شخصيات جاءت في الأصل من الليالي.

---

(١) نصر الدين البحرة، أحاديث وتجارب مسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٧ ص٤٣..

(٢) برتولد بريخيت، نظرية المسرح الملحمي (ت، جميل نصيف)، عالم المعرفة بيروت، ص٥٥.

(٣) برتولد بريخيت، نظرية المسرح الملحمي (ت: جميل نصيف)، نفس المرجع ص٥٦.

٢. الشخصيات الحقيقية: وهي الشخصيات الواقعية التي استند إليها ونوس أثناء موقعه إلى رائد المسرح العربي القباني، والشيخ سعيد الغبرا والممثلون أبو أحمد الكراكوزاتي وغيرهم.

وقد ركز ونوس على القباني باعتباره رائداً مدافعاً عن هدفه الذي وجد من أجله، وهو الارتقاء بالمسرح، وبالتالي نضاله وما واجهه من صعوبات ومشاكل وقدرته على استيعاب الآخرين والتعامل معهم على الرغم من اساءتهم له، أما بعض الشخصيات فكانت تمثل توجهاً فكرياً وأيديولوجياً مثل سعيد الغبرا الذي احتمى بالدين والعادة والتقليد ؛ عندما أراد أن يقدم شكوته للسلطان بينما نجد أنور يمثل الاتجاه التقدمي، الذي يدعم مسرح القباني ومن دعاة الحرية والاستقلال.

أما على مستوى اللغة، فنجد أن ونوس استطاع أن يجعل من مسرحيه (سهرة مع أبي خليل القباني) نموذجاً قريباً من المسرحيات الشعرية لكثرة ما ورد فيها من غناء وأناشيد وشعر، ولذا فقد سيطرت عليها اللغة الشعرية، وقد حاول ونوس تعديل اللغة على مسرحية القباني بما يتلائم مع عرضه الاحتفالي على عكس القباني الذي أخذ من (الليالي) لغة الحركة المسرحية على ما في أسلوبها من سلبيات، كما أن القباني اعتمد وأضاف بما يتناسب وغايته المسرحية، كما ان المنادي كان له دورٌ فاعل ولذا تحدث بلغة مسجوعة قريبة من التراث وكذلك عمل القباني مثل: من يدخل مسرحنا يغنم

ومن يتردد يندم"[1]

كما تقافزت اللغة من الفصحى إلى العامية، و ذلك حسب الحوار المدار؛ فحيناً كانت الحوارات ذات مغزى خاص تكون اللغة اتسمت بالبساطة واللطافة، التي تتوافق طبيعة العمل المسرحي، و حيناً يبدأ الحوار مع المتشاجرين فينحط إلى مستويات دونيه.

كما تلحظ من خلال الحوارالذي يدور بين هارون الرشيد وجعفر الوزير "[2] و هنا يستطيع ونوس إدخال اللغة التراثية ومزجها باللغة الحديثة وأكثر ما

---

(١) سعد الله ونوس، سهرة مع ابي خليل القباني، المجموعة ص٥٩٠.

(٢) الحوار الذي يدور بين هارون الرشيد ووزيره جعفر في الصفحات(٢٠٦-٦٠٤).

شد ونوس من القباني هو إصراره على أن يكون للخاصة بعد إغلاق الباب العالي لمسرحه في دمشق وتشتت عناصره ، ويقي مصرا على الوجود فدخل إلى مصر ليحاول الاستمرار بعمله من هناك، فهذا التصميم والإجراء أثار حفيظة ونوس وجعله قدوة له بعمله ، فأراد بعثه من جديد وهذا يتطلب فهمه على أكمل وجه وقد مزج بين لغتها ولغة القرن العشرين، وبين مواقفها ومواقف القرن العشرين، مع تعديلات أجراها على اللغة والمرافق دون أن يخل بالايقاع، لقد كان ونوس معجبا بتجربة القباني، وكفاحه من أجل إقامة مسرح في دمشق المحافظة "[1]

و كذلك اهتم ونوس بالقباني و حاول التركيز على مستويين في مسرحيته

المستوى الاول : التركيز على قضية التشخيص في مسرح القباني في هارون الرشيد وقوت القلوب فقيمة هذة المسرحية ليس في ريادتها فقط و انما القيمة الاجتماعية التي تكمن فيها، فالارتجال و مشاركة المتفرجين جعل من النص ظاهرة اجتماعية تحفز على التواصل بين طبقات المجتمع الواحد. وقد حاول خلق جو جديد من خلال الغناء والرقص وإبعاد أجواء التوتر والمحافظة على عنصر التواصل ما بين المتفرجين و الممثلين .

أما المستوى الثاني، فقد حاول إظهار الجانب التاريخي للقباني مستحضرا تجربته المسرحية منذ انطلاقته الأولى و حتى إغلاق مسرحه من قبل الباب العالي وبتحريض من الشيخ سعيد الغبرا، و هنا لابد من العودة إلى تاريخ المرحلة التي نشأ فيها القباني، و الوقوف على الأوضاع السياسية والاجتماعية والتيارات المختلفة، وخاصة أن نهاية القرن التاسع عشر هي بداية تحلل النظام العثماني، وبداية مشوار النهضة و لذلك نجده يتوسع في المشاهد الخاصة بأحداث الواقع وقلقه.

و لم يقتصر التناص على هذة الجوانب بل تعداها إلى تمثيليه القباني التي دارت حول سرايا هارون الرشيد، حيث ذكر موقف قوت القلوب: التي تذكرت غيرة زبيدة منها حيث وضعتها في صندوق وألقته في إحدى الترب وتبقى قوت هذة على بقائها على عهدها وحبها مع هارون الرسيد فترفض إقامة أية علاقة عاطفية مع رجل آخر، وهي واثقة من هذة العلاقة وتؤكد بأن هارون الرشيد سيطلبها قائلة " فلا يمكنني إجراء ما ذكرت من الوصال لأن الخليفة لا بد ما يطلبني يا زين الرجال ... "

---

(1) د. عبد الرحمن ياغي، الجهود المسرحية العربية، م.س ، ص٢٤٣.

و يبقى التناص على مستوى اللغة أيضا ما بين ونوس و القباني فقد حاول ونوس الاحتفاظ بالأجواء الاحتفالية القبانية من خلال استحضار الأجواء الغنائية، والإكثار من المقطوعات الشعريه ليزيد التواصل ما بين الممثلين أو المسرح بشكل عام والمتفرجين من جهة أخرى. وفعلا قد حقق هذا الهدف وهذا يجعل من القارىء لمسرح سعد الله ونوس يتبيّن مدى قدرته وقوته في الربط ما بين حواريات المسرحية و مداخلها، حيث أنه قي بداية مسرحيته وعلى لسان المنادي يظهر صوتان هما القباني وونوس من خلال لفت انتباه المتفرج إلى أن المسرحية فيها هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب، وعلى الطرف الآخر يقول: سنعيد تمثيلها أمامكم هذه الليلة.

و قد استفاد ونوس من تجربة القباني ووقف أمامها باحترام وتقدير، وخاصةً من جهة التصميم الذي اتبعه القباني في سبيل الوصول إلى رسالته وهو إقامة المسرح العصري اللائق، وفعلا وصل إلى هذة المرحلة وبقي على وفاء مع فكره التقدمي وإيمانه بالمستقبل وجعل من التاريخ مدرسة جديدة يجب أن نأخذ منها العبرونفهمها قبل قراءتها لتكون عونا لنا وليس عبئا علينا فالتاريخ لا يحفظ دائما بل يعرض و يفهم لبثّ الوعي والاستفادة منه مستقبلا.

و هكذا يكون ونوس قد تناص مع القباني على كل المستويات اللغوية والموضوعية، والمكانية والتاريخية والأشخاص وحركية المسرحية بأسلوب ذكي فأوصل رسالته وأثبت موجوديته من خلال مسرحية ناجحة.

هـ - حضور الألعاب الشعبية

مسرحيتا (أ - عندما يلعب الرجال ب - لعبة الدبابيس) أنموذجين

لم تكن الألعاب الشعبية بعيدة عن الموروثات الإنسانيه، فهي من الركائز الأساسية في حياة أي شعب من الشعوب، إلى جانب باقي الموروثات المتراكمة على مر العصور والأزمنة، فكل ما يتعلق بالإنسان من فكر وعادات وتقاليد على المستويين الجمعي والفردي. هي ركائز يقوم عليها المجتمع، والألعاب الشعبية هي جزء من هذا الموروث، وكل شعب أو حتى منطقة لها تراثها الخاص بها، وكذلك لها ألعابها الخاصة بها سواء كانت بهدف التسلية أو تأصيل فكرة معينة.

- وعند البحث في أحوال هذه الموروثات نجدها بعيدة عن تحديد المكان والزمان، فهي تأخذ بعداً زمانياً عميقاً كما تتخذ بعداً مكانياً عريضاً، وليس من حق أحد أن يعيد فضل هذه المورثات إلى نفسه أو بيئته وزمانه، فهي أقرب إلى سلسلة بيولوجية تغذي بعضها بعضاً، سواء كان ذلك بوساطة الأفراد أو الجماعات، فهي إذن كباقي فنون الأدب الشعبي كالحكاية او الشعر الشعبي. فهي تقليد تتوارثه الأجيال. والمكان اللازم لهذه الألعاب هي الأماكن العامة كالساحات العامة والطرقات وغيرها.

وأجمل ما في هذه الألعاب الشعبية أنها غير محكومة بهالة مقدسة فيجوز التحريف فيها من إضافة أو حذف حسبما تقتضيه الحالة.

وعادة تكون هذه الألعاب بأبسط أدواتها وقلة تعقيداتها "وأما جانب اللعب والتسلية أول ما يلفتنا فيه. إن طرائقه قليلة وأدواته فقيرة. ولا نحسب أنه يستطاع مع الإملاق وانخفاض مستوى المعيشة، والتخلف عن ركب الحضارة، وبالرغم من ارتباط هذه الألعاب بواقع اقتصادي متخلف فقد كان لكل لعبة دلالتها النفسية والفكرية"(1)

وكذلك لها وقع على عامة الناس، فبالقدر الذي تحتله هذه الألعاب من نفس العامة تحتل المكانة نفسها على مستوى التاريخ والموروث الإنساني لدى هؤلاء، فهي أشبه بالحرف اليدوية والعادات والتقاليد، والموروثات عامة عند الناس، فيتعلمها جيل عن جيل.

(1) احمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، ص ٣٢٥

وتتميز هـذه الحكايـة والألعـاب الشـعبية بخصـائص. "وأول هـذه الخصـائص وأهمها أن الحكاية الشعبية عريقة أي أنها ليست من ابتكار لحظـة معروفـة أو موقـف معروف. وتأتي هذه الخصائص من أنها تنتقل من شخص إلى آخر، بحريـة، ولا يـزعم أحد أن الفضل يعود إليه وحده في أصالتها، ويكون هذا الانتقال في الغالب عن طريق الرواية الشفاهية، فهي تسمع وتردد بقدر ما تسعف ذاكرة الراوي"(1)

وهذا النوع من الموروث عادة ما يأخذ ميزات خاصة فيه سواء على المستوى اللغـوي أو الحرفي أو الإيقاعي أو غيره ومن هذه الخصائص(2)

١- الحبكة للحكاية الشعبية الطويلة للاطفال بسيطة ومباشرة

٢- حركة الأحداث في الحكاية الشعبية تكون متسارعة، والبطل قد ينتقل من مكان إلى آخر بكلمات قليلة.

٣- والعقدة في القصة الشـعبية يجـب أن تكـون ممكنـة التصـديق بالنسـبة لأحـداثها وشخصياتها غير العادية.

٤- والاختصار أو تلخيص الأحداث في جملة أو اثنتين ميـزة هامـة في بنـاء الحكايـة الشعبية.

٥- وبناء الحكاية الشعبية بجملتهـا البسـيطة المباشـرة. ومقـدمتها القصـيرة وبعنصـر التكرار فيها، وبأحداثها السـريعة، ومواقفهـا المتدفقـة في تسلسـل، وبعقـدتها الممكنـة وخاتمتها السعيدة المختصرة والمنطقيـة دائمـاً تشـد مـن الأطفـال اهتمـامهم وتـرقبهم فيطلبون تكرارها.

ولم يبتعد سعد الله ونوس عن أجواء الحكاية الشعبية، والألعاب، وهـو ينظـر إليها كجزئيات من حركة المد الاجتماعي، فركز على كل صغيرة وكبيرة في الحياة مـن السلاطين الى مناجل الفلاحين، والتاريخ والدين والعادات والتقاليد حتى جـاء علـى المستويات الشعبية من حكايا ولعب اطفال. وقـد جـاءت أحـداث مسـرحية (عنـدما يلعب الرجال) دليلا على ذلك فيقول "حين كتبت هذه المسرحية في عام ١٩٧٩ كنـت أنوي أن تكون واحدة من سلسلة مسرحيات بعضها قصير وبعضها طويـل، ويجمعهـا

(1) د. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ص ١١
(2) د. علي الحديدي – في أدب الاطفال. ص٢٣١-٢٣٢

عنوان واحد هو الألعاب ذلك كان يبلور بالنسبة لي فهما معينا للمسرح من خلال أساسه الوهمي، كلعبة مطمحها أن تكون نموذجاً للعبة الحياة. وفي أحسن الحالات أن تندغم بها.. كانت هذه المسرحية، آخر أعمال فترة مكتظة بالقلق والأوهام"(1)

إذن حاول سعد الله ونوس أن يكون على علاقة مع الواقع ولو بطريقة الوهم، حاول ان يتناص مع البؤر الشعبية على مستوى الموضوع واللغة وحركية اللعبة وقد أصاب حينما قال (إننا نتحرك لأننا لا نستطيع أن نتوقف) حتى الرجوع إلى الخلف إلى التاريخ والموروث هو حركة، ولكنها حركة من نوع آخر، حركة لإعادة الوعي، وترتيب الحياة من جديد، تدور أحداث اللعبة في حديقة اصطناعية "فالأشجار تشبه الرسوم التوضيحية، كتل من الخضرة مغزلية أو مخروطية على أعمدة بنية، تبدأ غليظة ثم تهزل كلما ارتفعت إلى الأعلى وهي مرصوفة خلال مساحات الحديقة، بصورة متوافقة تماما مع قواعد المنظور، كما يتعلمها المبتدئون في الرسم،.. كذلك الأمر بالنسبة للأعشاب، والأزهار الشمعية. التي تبدو أشكالها وأنواعها والمسافات بينها منتظمة جداً تناقض اندفاعات الطبيعة المشوشة الفطرية، حتى العصافير مصنوعة من شمع أو خشب(2)

وتقوم اللعبة الأولى بين ثلاثة أفراد: هم وامرأتان، وقد سميت اللعبة لعبة (فطوم العوراء) وتقوم مبادئ اللعبة على: تعصب إحدى العجائز عينيها بمنديل اسود، ومن حولها الآخرون، تحاول بدورها الإمساك بأي واحد منهم، لكنهم يحاولون الهرب، ويصدرون بعض الأصوات كالتصفيق بالأيدي للدلالة على قربها من أحدهم، وإذا ما أمسكت بأحدهم يحل محلها، فيعصب على عينيه ثم تبدأ حركية اللعبة ثانية، وهكذا.. ومن خلال اللغة الدرامية المسكونة بالتسلية والاستهزاء أحياناً. يصل اللاعبون إلى فكرة لعبة الحياة. ويحاول سعد الله ونوس إدخال اللغة الخفيفة التي تجمع ما بين الجد واللعب، فالحركة تقوم كلها على تبادل الأدوار، وتحريك الشخوص يعتمد على الدور الذي يقوم به، فالعجوز الأول والثاني والثالث، والمعصوبة هم أبطال لعبة ينفذونها، ولغة الحوار التي تنسجم مع الحركة والنفسية التي تسود بين اللاعبين من الضحك، ورد الكلمات الموسومة بالسخرية أحياناً كلها تكون جواً مسرحياً، فالعينات

---

(1) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ص ٤٣١

(2) سعد الله ونوس عندما يلعب الرجال (المجموعة) ص ٤٣٣

العمشاوات.. والمعصوبة التي تنادي العجوز الثانية حتى أنت أيتها الرمداء[1] وهذه اللعبة لا تقتصر على بلد الكاتب (سوريا) بل تعداها إلى كل اجزاء بلاد الشام وحتى كثيراً من البلاد العربية. وهي عادة ما يلعبها الأطفال ، ولكن حاول ونوس أن يطبقها على الكبار في السن لأن لعبة الحياة لا تحتاج إلى صغار بل لا بد من كبار يلعبونها، ولكن الفرق ما بين لعب الصغار والكبار أن الصغار مهما تشاجروا واختلفوا سيعودون بعد قليل للتصافي من جديد، وكأن شيئاً لم يكن، أما الكبار فلا صفاء بعد الخلاف لا بل لا نهاية مسلية أن لم تكن النهاية القتل والنهب، وهذا دليل على الجهل والتخلف الذي يسيطر على مجتمعاتنا. فأراد سعد الله ونوس أن يثبت من خلال لعب الكبار أن هذا المجتمع ليس مجتمعاً متسامحاً بل حاقداً متخلفاً وهذا ما قصده اسماعيل فهد اسماعيل:

"إذا نحن إزاء محاولة لصياغة نوع من الأداء المسرحي، يجري عبر تقديم المضمون على شكل العاب تخص الأطفال أو الكبار لا فرق، وعبر هذه المحاولة سيدعم الأسلوب الفني بالمضمون، ومن ثم بالموقف الفكري للمؤلف، لتصبح اللعبة انعكاساً للحياة التي بحد ذاتها لعبة خطرة تنتهي كما أرادها المؤلف بالموت"[2].

ويحاول ونوس أن يدين بعض المواقف من خلال ذلك الحوار فهو يقدر أن الظلم إذا ساد لن ينفع أحداً أي شيء، وإذا ساد الجهل سيكون الكل سواسية، وإذا رضي هؤلاء بالظلم والجهل وطأطأة الرؤوس سيكونون كلهم كالواحد ويقرر ذلك على لسان المعصوبة:

"المعصوبة:- انتظروا حتى أتعود هذا السواد حينئذ، لن تفيد كم عيونكم كثيراً وستتساوى، أؤكد لكم اننا سنتساوى. (لحظة) أية شياطين ابتلعتكم؟ أين ذهبتم، من هنا.. لا بد. ربما أعرف الطريق، لن تذهبوا بعيداً، الطريق قصيرة ولن تذهبوا بعيداً.."[3]

وقبل الانتقال إلى اللعبة الثانية يخلق الكاتب حواراً بين تيسير وعبد العليم حيث إن تيسير يمثل دور الرجل المتعلم الذي لا يضيع وقته بأي شيء. بينما عبد

---

(1) سعد الله ونوس، عندما يلعب الرجال (المجموعة) ص ٤٣٦

(2) اسماعيل فهد اسماعيل (الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس، م. س، ص ٨٦

(3) سعد الله ونوس، عندما يلعب الرجال (المجموعة) ص ٤٣٦

العليم ذاك الرجل الذي يعيش على هامش الحياة ويبقى تعامله مع الزمن نوع من التسلية وتقديم القديم ويسود جو الحوار نوع من السوداوية فيقول تيسير:

" لا أدري.. من المؤكد أن الكتب تحفل بالأشياء المدهشة. وأنك أعلم من أمثالي، لكن ما أعرفه جيداً هو أن خمسة وعشرين نبياً، قد تعاقبوا على هذه الدنيا، فما رحلت الشرور عنها، ولا حال ذلك دون ترديها في الفوضى.."

وهذا الحوار بمثابة القطع ما بين جوين الأول لعبة (فطوم العوراء) والثاني لعبة (الدحله) واللعبة الثانية هذه لعبة شعبية سائدة بين أطفال بلاد الشام وتقوم اللعبة كما وصفها ونوس على ما يلي:

"لعبة الشبر والإصابة، يلقي واحد دحلته قريبا منها بعدد من الأشبار اتفق عليه من قبل الربح بشكل حتمي. أو رمى دحلته قريباً منها بعدد من الأشبار اتفق عليه من قبل فإن نجح ربح الرهان وهو هنا خمس دحلات. يستمر اللعب بهذه الطريقة، قبل أن يصلا إلى مقدمة حيث يبدأ حوارهما.."(1)

ويمارس هذه اللعبة (داوود وعمر) وتبدأ اللعبة بينهما ويبدأ عمر بالخسران مرة ومرة مما أثار حنقه وغضبه ولذلك وصفه داوود (أنت ما إن تخسر حتى تصبح عسيراً) ويبقى عمر مصراً على اللعب على الرغم من هزائمه المتكررة، حتى لم يبق معه إلا القليل ويمتد الحوار بينهما:

داوود: (يراقبه بشماتة) ألم يبق معك إلا هذا؟ ما العمل؟ هاتها.. لقد انتهى اللعب إذن. ما دمت هكذا هات ما معك.. أم أنك تلقي عليها نظرة وداع؟ قبلها إذا شئت

عمر: (بجزم يتنامى) لن أعطيك، أريد كل ما خسرته.

داوود: وكيف (مندهشاً)

عمر: أقول أريد كل ما خسرته.

داوود: (ينفر بازدراء) أما قصة طريفة

عمر: طريفة أو غير طريفة رد لي ما خسرته

(1) سعد الله ونوس، المجموعة (عندما يلعب الرجال)ع. س – ص ٤٤٢

داوود: وأنا اقول لك لن أرد لك دحلة واحدة

عمر: بل ستردها..(1)

وهكذا يمتد الحوار والجدال بينهما حتى يصل إلى مرحلة السب والشتم ويلجأ عمر إلى الخنجر وهي مرحلة متقدمة من الخلاف، ويبدو داوود متسامحاً أكثر من عمر ويحاول أن ينهي الخلاف الذي دب بينهما وينتهي بمقتل عمر وهنا تنتهي ادوارهما وتبدأ الشخصيات بالظهور من جديد، وتبدأ لعبة فطوم العوراء وهو استكمالا للعبة الأولى فالدور عند العجوز الثالث فيلف العصابة على عينيه ويبدأون اللعب من جديد. فالأشخاص هم الأشخاص والحركات هي الحركات ولكن الكاتب ركز في نهاية هذا الحوار على قمة الرأس ؛ وكأنه يعتقد أن الرأس فقد كل شيء، فإذا كان ينتقد الإنسان المتخلف والضعيف هنا قطع الأمل مع قطع الرأس، وخاصة إن له دلالة فكرية وتاريخية وإبداعية وهو مصدر الأمل والعطاء كونه يمتلك الكثير من الحواس:

المعصوب: حقاً يشعر المرء أن رأسه فارغ تماماً أو أنه بلا رأس تماماً بلا رأس(2)

ومع غياب الرأس يغيب كل شيء ويحل الصمت ويصبح الضوء كغلالة الغروب، امحت تفاصيل الموجودات، أصبح كشبح هزيل والعبارة الأخيرة التي أطلقها تيسير والتي تأخذ بعداً دينياً من جانب وتأخذ بعد نهاية الأشياء من جانب اخر (لا حول ولا قوة إلا بالله العظيم)

أما الشخصيات التي اختارها ونوس ففي اللعبة الأولى اختار جيلاً متقدماً في السن وهم فئة العجائز، وهم الآن يمارسون فترة الطفولة المتأخرة وهم في حالة شيخوخة وعجز وشعور بالنقص، فلعبة فاطمة العوراء تمثل حالة العجز والشعور بالنقص، وفقدان البصيرة النافذة، فهذه الفئة تدخل مرحلة الصراع مع فئة عبد العليم، فحاول وقف القتال إلا أنه قتل في نهاية الأمر، أما في لعبة الشبر والإصابة، فقد كان الرجال يعيشون أوج عطائهم وقوتهم إلا أن هذه القوة والعطاءات تحولت إلى العبث والطيش والقتل أيضاً، فعمر مثلاً قصير القامة، هزيل جدا، كما هو الحال في العجائز المسنون وأجسادهم، الهزيلة وعيونهم مريضة ، فمنهم الأعمش ومنهم الأرمد. إذن دخل

---

(1) سعد الله ونوس، المجموعة / عندما يلعب الكبار ص ٤٤٧

(2) سعد الله ونوس، المجموعة / عندما يلعب الكبار ص ٤٤٩

عنصر التشويه بقوة إلى تلك الشخصيات التي تحاول إبعاد العيب عن نفسها وإلصاقه بالآخر وهو تعبير عن حالة الإنسان أن يلقي بفشله على الآخرين، فالصورتان اللتان عرضهما المؤلف للعبة الأولى ثم بفاصل حواري ثم الانتقال إلى اللعبة الثانية، نلحظ أن الكاتب حاول عرض تلك اللعبتين بصورتهما التي تمارس على مستوى شعبي ، إلا أنه لم يحاول أن يجعل لغة الحوار عامية حيث استطاع أن يسخر اللغة الفصيحة لتوائم اللعبة، وتعطي المدلول المطلوب. وعلى الرغم أن هذه الألعاب تخص جيل الأطفال في المجتمعات العربية إلا أنه غيب هذا الجيل وجعلها محصورة ما بين الكبار فقط وكأنه هنا يقلب الهرم ليوصل رسالة تقول بأن المجتمع الآن يخلو من الجدية ومسؤولية حمل المسؤولية وهو نوع من الخواء الفكري الذي أصبح سائداً.

ب - مسرحية لعبة الدبابيس

يبدأ ونوس مسرحيته من خلال وصف المسرح فيقول:

"يرتفع الستار عن مسرح فارغ إلا من طاولة خشبية مستديرة، تنهض عليها زجاجة ماء ممتلئة حتى منتصفها وكوب فارغ. وفنجان قهوة، جوار الطاولة كرسي يجلس عليه شدود وهو رجل كروي يبلغ قطره المتر له ذراعان قصيرتان كأذرع العصى، ولونه أصفر فاقع ،على قبة الكرسي رأس مستديرة صغيرة يمكن مع التدقيق أن نتبين فيها ملامح كلها دقيقة وضيّقة العينين والأنف والشفتين وكأنها آثار قلم فحمي على سطح كرة، الاستدارات تنفخ الهيئة بلون من الفخامة الظاهرية" ([1])

فالبساطة من ميزات المسرحية من خلال أحداثها وحبكتها، فالأحداث تدور حول صورة شدود ذو الجسم الكروي، فالجسد وشكله غريباً كما أن اللعبة غريبة وفيها حركات بهلوانية أقرب إلى السيرك من أية لعبة أخرى، فغرس الإبر في الجسد، ثم يأتي برهوم الذي يمارس نفس اللعبة وجسد شدود هو الحدث المركزي في المسرحية، فالمسرحية فيها شيء من الرمزية فالكرسي ؛ يمثل دائماً السلطة وهذه السلطة التي تمثلت بشدود الهيكل الفارغ، والذي يبين على حقيقته من خلال دبوس صغير يغرسه برهوم في بطنه هو دليل على أن هذه السلطة فارغة وضعيفة، والمسرحية

([1]) سعد الله ونوس، لعبة الدبابيس،ح. ك، ص٤١١ م.س

تقوم على التناقض فشدود على عكس صورة برهوم فالأول متضخم الجسد متحكم بالآخرين على الرغم من حقيقته الجوفاء بينما برهوم الضعيف الذي يريد العيش فقط أو محاولته الدائمة في تقديم الخير للآخرين وحينما يأتي أحد ليحدث التغيير اللازم لا يستطيع بل السلطة تولد سلطة كما هو الحال لهذا البالون المتنفخ.

وقد رسم المؤلف الشخصيات بصورة منفّرة وغير مقبولة، فملامح شدود لا تدل على إنسانية الإنسان فالجسد كروي، متفحم، والرأس صغيرة. واليدان قصيرتان. كأذرع الدمى. وتضخم الجسد دلالة على البالونات المفرغة، أما صغر جسم الرأس يدل على التخلف الفكري، ويأخذ شدود بمخاطبة الآخر غير الموجود حيث يروي بطولاته، من المقدرة ، والتواضع، والشهامة، والشخصيات التي تحاول أن تعطي حالها هالة كبيرة تتكرر على مدار العصور والأزمنة، وسرعان ما تنتهي هذه الشخصية بمجرد عبور الدبوس في بطن شدود الذي يدل على الفراغ، بالقدر الذي يسقط فيه شدود ينهض برهوم فيكسب ود الجمهور من خلال الحركات والألعاب البهلوانية التي يمارسها، كالجري على الحبل والنوم على فراش المسامير وغيرها.

ويحاول برهوم تبديل الأدوار فبعد أن يدخل برهوم الإبرة في جسد شدود يتلاشى ويخرج برهوم تلك الضحكة، فيأتي برهوم ليبدل الأدوار فكان يحاول إسعاد الآخرين ثم يعود ليسعد نفسه فيتضخم أكثر فأكثر وعندها تتحول شخصيته إلى الشخصية السلبية مثل شخصية شدود.

كما أن الكاتب وظف اللون، حيث أعطى اللون الأصفر الفاقع لجسد شدود منظراً مسلياً ؛ فالشكل واللون أعطت انسجاماً لموضوع المسرحية وهو اللعب. كما حاول الكاتب أن يستل من التراث بعض الكلمات التي لها مدلولات قوية مثل ورود الحكمة المرتبطة (بلقمان) وكذلك عواظ. دلالة القوة والبطش. كما ركز شدود على صورة فيها الذكاء وفيها الموروث الديني عندما قال: هل جربت يوماً حل مسألة (حرباً) كانت معضلة زماننا. ما زلت إلى الآن اذكرها (يسرع صوته) إذا كانت حربٌ تلبس فستاناً له سبعة جيوب وفي كل جيب سبعة أكياس. وفي كل كيس سبع علب كبريت، وفي كل علبة سبعة أعواد فكم عودا معها، هل تذكرتها. ليست سهلة كنت لا

أتجاوز السابعة عندما راهن والدي أحد أصدقائه. إذا كنت أستطيع حلها.."[1] فهي صورة متناصة مع القرآن الكريم.

وهذا نوع من الأحاجي والفوازير التي كان يستخدمها الشعراء إما بغرض التسلية أو بغرض عرض قدرة الشاعر على اختراع الألفاظ والأفكار والحيرة لدى السامع وهذا يصب نهاية في أسلوب اللعب.

أما أسلوب الحوار ما بين الشخصيات فكان يطول أحياناً وخاصة عند شدود الذي أراد من ذلك مواكبة شكله أي التضخم في كل شيء على عكس برهوم المختزل الحوار، كما أن شدود اعتمد أسلوب السرد وإدخال القصص والحكايات الحوارية، كالتي حدثت في حي الشرباصيين وفي المقهى حيث كان غير واقعي في طرحه.

ونجد أن الحوار يتوافق مع الموضوع المطروح في المسرحية وهو اللعب كما في:

شدود: لا .. لا .. إياك أن تلمسني

برهوم: جفاؤك مخيب

شدود: أقول لك ابتعد عني

برهوم: لست لطيفاً

شدود: إياك

برهوم: هو .. هو

فالحركة هنا تتداخل مع الكلمات خالقة جواً مسلياً فهذه النوعية من الكلمات تأتي كردة فعل لحركة معينة، فالمسرحية تقوم على اللعب والأشخاص موافقون على هذه القضية لذا مارسها الجميع بنفس المستوى من القبول والأريحية.

(1) سعد الله ونوس – لعبة الدبابيس،المجموعة: ص ٤١٦

خامساً: حضور نص ألف ليلة في مسرح ونوس

الملك هو الملك

المدخل إلى المسرحية معد مسبقاً، والإشارة الأولى لتحديد ملامح المسرحية مكتوبة على لافتة تحوي العبارة التالية" الملك هو الملك" لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية"[1].

" فتعالج المسرحية إشكالية التنكر الذي يسود المجتمعات الطبقية فبعض الناس يتنكر ليحكم، والبعض الآخر يفرض عليه التنكر ولا يكون الحل بتغيير أشكال التنكر بل إزالتها من جذورها، ويطرح الكاتب الحل الذي يرى أنه جاء اقتحاماً على المسرحية ويروي هذا الحل على لسان عبيد أثناء حواره مع عزة"[2].

وعلى الرغم أن الباحثة زينب الفلاح تدخل هذه المسرحية ضمن أبواب الأسطورة بصورة اعتباطية دون دليل على تناصية الأسطورة فيها إلا إنها تعود لتلحقها بأبواب أخرى، وقد اعتمدت الباحثة على ورود أسطورة يونانية وهي اتباع ديانة ديونيسوس ولا أدري من أين جاءت بهذه الأسطورة حيث تحيلنا إلى مرجع ولكن هذا المرجع لا يذكر هذه الأسطورة كما ذكرت.

ومما يبعد فكرة الأسطورة القديمة عن هذا النص هو ما أورده المؤلف بقوله" أن مسرحية الملك هو الملك مستمدة من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة الشهيرة، الحكاية عنوانها (النائم واليقظان) وقد وردت في ليلة الثالثة والخمسين بعد المائة[3] وهذه الحكاية تدور أحداثها حول ما يلي:

" ضجر الخليفة هارون الرشيد ذات يوم فأحب أن يصطحب معه وزيره بغية التجوال ليلاً وبينما كان الخليفة و وزيره يتجولان متنكرين، طرقت أسماعهما أمنية رجل اسمه أبو الحسن، كان يأمل أن يتولى الأمر يوما واحدا في حياته. وحينئذ قرر الخليفة أن ينزل ضيفاً في بيت ذلك الرجل، وينادمه وعندما سأل الخليفة عما ينوي

---

(1) سعد الله ونوس – المجموعة الكاملة ج١ ص ٤٨١.

(2) زينب فلاح عيس الفلاح، سعد الله ونوس والتراث، ص ٥٦.

(3) سعد الله ونوس ، المجموعة الكاملة ج٣ ص ١٣٣.

فعله، إذا أتيح له أن يتربع على عرش الخلافة، أجابه بأن شهبندر التجار والإمام قد تآمرا عليه بعد أن كان من كبار التجار في بغداد، وأن هناك محلاً بجواره فيه أربع شيوخ، يتربصون به، ويعكرون صفوه حين يزوره ، ويهددونه بالخليفة، ولهذا فهو يتمنى أن يكون خليفة ليوم واحد حتى ينتقم ممن تآمروا عليه، ويضرب كل واحد من هؤلاء الجيران الجائرين أربعمائة جلدة أمام محلهم ويبعث منادياً في بغداد ينادي عليهم.

فما كان من الخليفة هارون الرشيد إلا أن أغرى أبا الحسن بشراب دس له مخدراً ثقيلاً فيه فينقله إلى القصر حيث يستفيق صباحاً فيجد نفسه خليفة متشماً بحلة الخلافة، يقف الخدم بين يديه ويمثل لأوامره ، ويكذب أبو الحسن عينيه، فيسأل من حوله عما إذا كان هو الخليفة حقاً. فيؤكدون له أنه فعلاً أمير المؤمنين وسلطان العالمين"[1].

وقد مارس أبو الحسن مسؤولياته لهذا اليوم فعاقب جيرانه، وهي أمنيته الأولى وأعطى والدته مائة دينار، لكن الحلم لم يستمر طويلا، بل انتهى في نهاية ذاك اليوم الذي انتهى كما بدأ فخرج واستفاق في اليوم التالي وإذا به كما كان، وكاد أن يحل به الضياع فما هو الأمير الذي استمر، وما هو بالرجل الفقير المسكين الذي بقي على حاله. فهذه الحكاية وقعت من سعد الله ونوس موقعاً واحتلت من ذاكرته الكثير، الأمر الذي جعله يتمثلها ويعيد صياغتها بأسلوب جديد لا بأسلوب الحكواتيه، وإنما بأسلوب المسرحي المتمكن الذي يستلهم التراث فيوظفه بطريقة جديدة.

فيوقعنا المؤلف بالحيرة من أول المسرحية، من خلال الممنوع والمسموح، والمسموح والممنوع، ويضعنا بأجواء الأحلام من أولها، وكأنه لا يريدنا أن نعيش الواقع، فالواقع دائماً ينبئنا بالمرارة والآلام بينما هذا الحلم الذي سيعيشه (أبو عزه) هل هو حلم جميل يجب أن لا ننكر عليه جماله فيه.

كما أن ونوس باعد ما بين النص الأصلي ونص الجدية وأوجد بعض المفارقات وهي إضافات جعلت النص الجديد يأخذ شخصية اعتبارية وشبه مستقلة، وهذا هو أسلوب ونوس يستفيد من غيره مع محافظته على شخصيته الإبداعية ومنها"

(١) د. الرشيد – رشيد بو شعير اثر برتول بريخت في مسرح المشرق العربي، م.س ،ص ٣٣٦-٣٣٧

أن سعد الله ونوس أضاف إلى البناء الأصلي عدة مفارقات تنتج عن تقمص أبي عـزة لشخصية الخليفة، منها إطراء مقوم الأمـن وشـهبندر) التجـار الشـيخ طـه الإمـام السياف وحتى زوجة الخليفة، على تجاهل الفرق بين الملك الحقيقـي والملـك المزيـف، علماً بأن الملك حين أراد أن يطبخ اللعبة في مسرحية ونوس تعمد ألا يخبر جميـع مـن يحيطون به ومنها تجاهله لزوجته وابنتيه اللتين وقفتا بين يديه بغية عرض حال الأسـرة المنهارة والتمـاس المسـاعدة، ومنهـا وقـوع الملـك في الفـخ الـذي نصبه لأبـي عـزة، ومحاولاته اليائسة للخروج منه، وهذا خلافٌ لما كـان في الحكايـة مـن سيطرة هـارون الرشيد"[1].

ولم يقف ونوس عند شخصيات الحكاية بل أضاف لها، أشخاصاً آخرين مثـل عبيد وزاهد فتدخلهما في النص كان يعطي النص روحاً خاصة ونكهة من نوع جميـل، فهما بمثابة صمام الأمان فيعلقان ويوضحان بين الحين والآخر، وإضافة إلى ذلك فقـد ألغى أيضاً بعض الشخصيات مثل والدة أبي الحسن والشيوخ الأربعة، وسـواء كانـت الإضافة او الحذف إنما جاء ذلك بغرض خدمة أفكار ونوس في الـنص. الـتي رسمهـا من خلال شخوص هم:

أبو عزة: ذلك الرجل المهزوم والذي أصـبح فقـير الحـال ومعـادى مـن قبـل الكثيرين وأمنيته أن يصبح ملكاً للاقتصاص من هؤلاء الأعداء.

أم عزة: امرأة ديناميكية همها الوحيد أسرتها وبيتها.

عزة: الفتاة الحالمة المراهقة التي لا يهمها من الدنيا إلا حبيبها

طه الشيخ شهبندر التجار رمز الاقتصاد والدين.

زايد، وعبيد، روح الثورة، "أما عرقوب. فقد خسر كل شيء، وسيقت عزة إلى بيت الوزير، وظل الثائران زايد وأبو عبيد يتحدثان عن التنكر: بدايته ونهايته ثم ينتهي العرض المسرحي بتذكيرنا بأن ما حدث كان مجرد لعبة"[2].

من خلال بداية المسرحية التي يدخل فيها، الممثلون بحركات عشـوائية يتلقاهـا المتفرج براحة نفسية، لما تدخله إلى النفس مـن حيويـة ولـذه في العـرض، فهـم تمثلـوا

([1]) د. الرشيد بو شعير م.س – ص ٣٣٩

([2]) محمد بدوي، تجليات التغريب، فصول م٢.ع٣ ١٩٨٢ ص ٩٦

الحركات السيركية وهذا يتوافق والمسرح الملحمي الذي يلجأ (فيه إلى أداء في التمثيل يشبه الأداء الخطر للاعبي السيرك مما يترتب عليه تولد شكل من أشكال الإعجاب لدى المتفرجين الجالسين على مقاعدهم وهم يتمتعون بالأمان الكامل"[1] . وقد قارب بعض الدارسين ما بين مسرحية الملك هو الملك مع مسرحية (رجل برجل) إلا أنني استبعدت هذه المقاربة لنفي ونوس صراحة أي تلاقي ما بين العملين ومن الأراء حول هذه القضية الرأي القائل "في مقاربة بين (الملك هو الملك) و(رجل برجل) ينتهي الدكتور أحمد الحمو إلى أن فكرة العملين واحدة ويتساءل عما اذا كانت مسرحية ونوس مجرد (تمصير) لمسرحية بريخت على طريقة بعض الكتاب المصريين الذين درجوا على تمهيد أعمال أدبية أجنبية وهل هي مجرد اقتباس لإحدى مسرحيات بريخيت كما فعل المسرح العراقي مثلاً بمسرحية (السيد بونتيلا وتابعة ماتي) بأن حولها إلى مسرحية (البيك والسائق) ثم يجيب أحمد الحمو على هذا التساؤل بأن العنصر الجديد الذي أدخله ونوس في مسرحيته هو عرضه للعبة الحكم وتفسيره، لطبيعة الحكم البرجوازي من منطلق ماركسي، هذا هو العنصر الوحيد الذي لم يكن موجوداً في مسرحية بريخت"[2].

وتبقى مسرحية الملك هو الملك مسرحية أخذت بعدها الجديد من خلال نظرة مؤلفها حيث أراد أن يطرح الأفكار التالية:

١- أن النظام السائد هو الذي يفرز الحاكم ولم يستطع الحاكم مهما كان أن يغير، فالحاكم هو ثمرة من شجرة، وهذا ما رأيناه حينما تولى أبو عزة مقاليد الحكم فأمسك بالصولجان وكان مهذباً وجدياً حتى أن ممثل الأمن مثل دوره بشكل جدي فخر جاثياً أمام أبي عزة. فهذه تؤكد أن النظام هو الذي يفرض الأجواء ونوعية الحاكم وكما كنتم يولى عليكم.

٢- المسرحية تؤكد قضية مهمة جداً أن النظام في الدولة هو الأولى في الثبات ولم يكن الحاكم يوما بؤرة الحياة السياسية ولذا فإنه لا يستطيع التغيير في النظام، وهذا ما حدث مع الملك حينما أراد أن يتسلى، فأمنيته أن يفرق الناس ما بين الملك الحقيقي، والملك الممثل غير الحقيقي إلا أنه سرعان ما يكتشف أن الجميع تنكروا له حتى زوجته:

---

(١) إسماعيل فهد إسماعيل. الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس م.س. ص ١٧١

(٢) د. الرشيد بو شعير اثر برتولد بريخت في مسرح الشرق العربي م.س- ص ٣٤٠

"عرقوب: والملكة ..! مولاتي الملكة بلحمها ودمها كانت تناغية وتطعمه بيدها.. وحيد وقف وصرخ تلك الصرخة انطرحت على الأرض، وراحت تحتضن قدميه، وتقبلهما مهللة.. أنت ملكي وسيدي عذبني إذا شئت.."[1].

فتنسى أنها ما زالت زوجة الملك ولم تراعِ أن زوجها قادم، بل تعطي ولاءها للملك الجديد لا بل تجعل من عذابه لها حميماً. ومن هنا نجد الملك الحقيقي يشعر بالمتاهة ولهذا أخذ يصرخ فيمن حوله" مرايا.. مرايا.. كما لو كنت محبوساً في حجرة مضلعة المرايا. الجدران مرايا، السقف والأرض والنوافذ مرايا، وأنا أدور في الحجرة وحيداً أصفق فألمح حشودا تصفق لي أهتف فتزحم عيني آلاف لامتناهية تهتف لي. انحني فتنحني الملايين أمامي، أمشي فتواكبني مسيرة حاشدة تهتز لها قيعان الأرض"[2].

وحتى في مسيرة الحياة السياسية تؤكد ما ذهبنا إليه وهو أن توالي القياصرة في روسيا يؤثر في النظام القيصري، والنظام الامريكي لم يغيره قدوم رئيس أو رحيله وغيرها من الأنظمة العالمية .

٣- يؤكد ونوس أن الظلم لا يمكن له الاستمرار طالما هناك أحرار قادرون على الثورة والأخذ والمطالبة بحقوقهم من خلال الحوار التالي:

عبيد: تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء فاشتعل غضبها، وذبحت ملكها، ثم أكلته.

عزة: (مرتعبة) أكلوا الملك.

عبيد: هكذا يروي التاريخ.

عزة: ألم يستسمجوا؟!

عبيد: في البداية شعروا بالمغص .. وبعضهم تقيأ. ولكن فترة صحت جسومهم، وتساوى الناس ودامت الحياة. ثم لم يبق تنكر ولا متنكرون"[3].

هذا الحوار هو ثورة بحد ذاته على النظام السائد، وهو أشد أنواع الثورة أن يصل الإنسان المظلوم إلى أكل ظالمه، لم يتوقف عند مقاضاته، او عند قتله بل قتله

---

(1) سعد الله ونوس، المجموعة ج١ ص ٥٦٦

(2) سعد الله ونوس، المجموعة ج١ ص ٥٥٥

(3) سعد الله – المجموعة ج١ ص ٥٢٣

وأكله فهي صورة غاية في الاشمئزاز والتقزز وهنا نحيل هذا الحوار إلى شعور الطبقة الدونية بالظلم ولذا ستكون ثورتها قاسية.

ونلحظ أن حركية المسرحية قامت على البناء المتكامل، ما بين المشاهد والفواصل مما أعطاها زخماً ملحمياً ولم يحاول ونوس حبك أحداث مسرحياته بالطريقة الكلاسيكية التي درجت سابقاً، مثل بناء درامي يقوم على العقدة والتأزم ومن ثم طرح الحل، وإنما حاول من خلال تقسيم المسرحية إلى مستويات ثلاثة أن يعطي لكل مستوى استقلاليته ومن ثم الربط بينها من خلال البناء الدرامي وقد استفاد من الملاحم وخاصة في مقدمة المسرحية وإثناء دخول الممثلين كما ذكرنا سابقاً.

وتبقى التسلية هي الهدف الذي يسعى إليه الملك كما هو الحال حينما سعى جابر في (مغامرة رأس الملكوك جابر) إلى التسلية والخروج من وضعه فانتهى به المطاف إلى قتله، وهنا عندما قرر الملك دخول اللعبة وبمجرد دخول أبو عزة اللعبة، فيذهب الملك هنا ضحية لعبة أرادها هو، فانتهت الأمور إلى ما لا يريد.

ويبقى التعامل مع المادة التراثية في الأدب ينطلق من بعدين :

الأول : التعامل مع التراث كمادة تاريخية جامدة، وهذا التعامل يتحول إلى مجرد سرد معارف ومعلومات من خلال لغة حماسية لإثارة المستمع أو المتلقي.

الثاني : النظر إلى التراثية من خلال منظور معاصر ويحوله إلى حالة من الوعي الذي يتفاعل مع المتلقي فيحاول التغيير .

وفي الحالة الأولى تكون بمثابة دعوة للتعامل مع الماضي على اعتباره ثوابت مقدسة لا يجوز نقدها وهذا التعامل بهذا الأسلوب هو تعامل خاطئ ينبغي الابتعاد عنه، أما الثانية والتي عبر عنها محمد الجابري بقوله:(يجب التعامل مع التراث كموقف وليس كمادة).

ولعل رواد المسرح الذين تعاملوا مع هذا التراث قد وقعوا في الخطيئة فمارون النقاش الذي حاول الاستفادة من التراث، فألف(أبو الحسن المغفل) و(هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب) و (وهارون الرشيد مع أنس الجليس) و(كيلوبترا) لاسكندر فرح، و(المعتمد بن عباد) لإبراهيم رمزي، و (صلاح الدين) و(مملكة أورشليم) لفرح انطون، كلهم وقعوا في الخطيئة فتعاملوا مع التراث على

أساس جموده وليست حيويته وحركته، وربما جاء ذلك الأسلوب مع التعامل مع التراث لأسباب وهي " منطق رواد المسرح العربي منذ البداية إلى غربة الشكل المسرحي العربي، كما فطنوا أن المستعمر يسعى إلى فرض ثقافته لطمس كل ثقافة وطنية، لذلك لجؤوا إلى البحث عن هويتهم وتميزهم، فكان التراث هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم، لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها، ولأنه شيء قائم فينا وهو ذاتنا التي تنادينا من وراء العصور، وأن العودة الفعلية بالنسبة إليه بقصد الاكتشاف أو المعرفة أو التعرف..."[1].

ومن هنا جاءت إشكالية تأصيل المسرح العربي " مرتبطة بمجموعة من التحديات، تتمثل في هيمنة المد الاستعماري، ثم السلطة العثمانية وأخيراً الإحساس بالضعف أمام التقدم الغربي "[2].

كما أن الاختلاف في وجهات النظر ما بين مصطلحي الأصالة والمعاصرة له تأثير على كيفية الاستفادة من هذا التراث، فالنظرة التي سيطرت على معنى هذه المصطلحات إلى عهد قريب وهي أن الأصالة تقف مقابل المعاصرة ، أثر تأثيرا سلبيا وهو الموقف الذي اتخذه الكثير من الأدباء كما ذكرنا سابقاً، بينما النظرة الثانية والتي جعلت بينهما ترابطا بنيويا وهو الذي عبر عنه الدكتور حسن حنفي بقوله: (إنما تعني الأصالة والمعاصرة وحدة باطنية عضوية بينهما، بحيث تتحقق وحدة شخصية في حياة الفرد والمجتمعات" (٣).

ولا بد لقارئ التراث من نظرة أو موقف (فالتراث إذن، يتحدد من خلال علاقاتنا، نحس به، فهو ليس مادة نهائية أو جامدة، إنما هو حركة تتكون من خلال مواقفنا إزاءه، وهذا ما يفسر تعدد القرارات لحدث تاريخي واحد، فالتراث الواحد متعدد بتعدد المواقف والقرارات، وقد تكون هذه القرارات متناقضة، لأن أية قراءة إنما تعكس موقفا معينا، والموقف لا يعدو أن يكون في النهاية معطى ذاتياً "[4]

---

[1] مصطفى رمضاني (مجلة عالم الفكر) م ٧ ، ع ٤ ١٩٨٧ ص٨٠

[2] مصطفى رمضاني (مجلة عالم الفكر) م ٧ ، ع ٤ ١٩٨٧ ص٨٠

[3] حسن حنفي ، مجلة المستقبل اللبنانية ، ع ٢٩ يوليو ١٩٨١ ص١٣٣

[4] مصطفى رمضاني، مجلة عالم الفكر، م . سابق ص٨٢

وهذا ما يؤكده الدكتور حسين مروه بقوله" إن حل مشكلة العلاقة بين الحاضر والتراث، يتوقف على موقفنا من التراث ومن الحاضر معاً، إذ لابد من امتلاك وضوح علمي دقيق عن حقيقة مضمون التراث، لأن كل موقف من التراث ينطلق من زاوية أيديولوجية".

وعندما جاء سعد الله ونوس كان واعيا ومدركا لهذه القضية فلم يتعامل مع الموروث على علاته ولم يتعامل مع التاريخ كمسلمات تاريخية، بل تعداها إلى ما يسمى بالوعي التاريخي، فأراد من المتلقي أن يكون متفاعلا ومجادلا وليس سامعا مستسلماً، ولذا أدخل الملحمية عنصرا جديدا في مسرحة، واستنطق المتفرجين وجعلهم جزءا من العرض المسرحي، وحوله إلى مدرسة تعليمية من جهة والى مصنع لصنع التراث من جهة أخرى فهو المنشط والمحفز والمثوّر في مسرحياته، لذا كان يتأمل دائما أن يخرج المتفرجون من مسرحياته إلى عالم المظاهرات والاحتجاجات لا إلى البيوت والاستسلام.

وعلى الرغم من أن المسرحية تنتهي بهذا الأسلوب وهو اللعب، إلا أن البعد الأخر هو المقصود، وهو أن الأشخاص لا يغيرون من واقع الحال شيئاً إن لم يكن، التغير على مستوى النظم والقواعد الذي تبنى عليه أنظمة الملوك والمجتمعات المدنية الحديثة. صحيح أن أبا عزة احتل موقع الملك وأخذ يمارس سلطاته ومسؤولياته إلا أن هذه الممارسة بقيت محكومة بالمزاج الشخصي، فهدفه الأول هو الانتقام ممن أساءوا له ولم يترفع عن هذا الأمر بصفته ملكاً ولم يلجأ إلى الأساليب التقليدية، فالمستويات الثلاثة التي رسم خطوطها ونوس وهي :

١- الملك بأدواته رأس الدولة والحاشية
٢- مركز الإسقاط (بيت أبي عزة)
٣- الخارجون عن الملك (زاهد وعبيد)

حيث نجح بالتوفيق بين هذه المستويات التي تداخلت ما بين بعضها الأمر الذي جعلها تلتحم بين بعضها البعض مشكلة المستوى الأخير، وهو مسرحية (الملك هو الملك) ومن هنا نجد أن ونوس أدخل إلى هذا النوع من الحكايات الشعبية حياة جديدة وفكراً جديداً وأضفى عليها أسلوباً فنياً يتوافق والمستوى الفكري في عصره. لذا لم يهضمه المؤرخون للمسرح العربي حقه فقال د. علي الراعي" ومسرحية الملك

هو الملك تعتبر في رأيي أعذب ارتشافه ارتشفها كاتب عربي من إرث ألف ليلة وليلـة وهي إلى هذا أحسن ما قدم حتى الآن لتطويع تراث ألـف ليلـة وليلـة وانتشـاله مـن جمود الماضي إلى حيوية الحاضر وسرعة توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية[1].

وعلى الرغم من أن المسرحية تشكلت من ثلاثة مشاهد وكل مشهد كان يتميز بالوحدة المتكاملة على المستوى البنائي. إلا أن هذه المشـاهد ارتبطـت بعضـها بـبعض فوصلت إلى مستوى واحد أقرب ما يكون إلى المسرح الملحمي.

(1) علي الراعي – المسرح في الوطن العربي م. سابق ص ١٨٥-١٨٦

الفصل الثالث

توظيف الخطاب السياسي

في مسرح سعدالله ونوس

أ - تقديم:

يقول سعد الله ونوس "يمكننا التأكيد بأن كل أدب مهما بدا لاهيا عن السياسة، لا مباليا بهمومها، هو في جوهره ذو مضمون و بعد سياسي، ذلك تقريبا قدر لا فكاك منه، ما دام الإنسان حيوانا سياسيا، -على حد تعبير أر سطو فان مواقفه و تعبيراته عن نفسه، ومهما كانت هذه التعبيرات لا يمكن أن تخلو من بعد أو مغزى سياسي.و إذ نراجع ببعض التعمق التراث الإنساني في مختلف مراحل تطوره و نموه، منذ فجـر الإنسانية، حتى الآن نجد أنـه كان دائما يعبر عن الوضع السياسي في عصره"[1].

وهذا المطلب يحتمل جانبين إما أن يكون سببا في هدم النص الإبداعي، أو يكون سببا في نمائه و نجاحه، و هذا يعيدنا إلى قضية الالتزام في الأدب و الإلزام، و هذا الأخير هو الذي يؤدي إلى إسقاط الكاتب في مزالق خطيرة تكاد تؤدي بنصه إلى الفشل، والذي عبر عنه الدكتور عبد الرحيم مراشده بقوله: "لقد حملنا على هذا القول، النتاجات الأدبية التي تأثرت عبر القرن الماضي، لاسيما النصف الثاني منه، بظروف استثنائية تعرضت لها الأمه العربية، منها تغلغل الفكر الاشتراكي و الشيوعي إلى بنية التفكير لجيل المثقفين والمبدعين العرب، مما حملهم و غالبا عن غير وعي، على توظيف معتقداتهم و أفكارهم، عبر نصوصهم بحيث أصبح النص بوقا إعلاميا لهذا الفكر أو ذاك. و انزلقوا بالتالي إلى مسارب الخطابة و الإنشائية فضعف أسلوبهم و ابتعدوا عن معطيات الفن الأدبي."[2].

فإلزام المبدع نفسه في زاوية محصورة تجعله يقع في عالم التصنيع، فينتقي الكلمات، وينتقي الموضوعات، و الحركات و السكنات، مع إلغاء الإحساس الوجداني، ومسؤولية اللاوعي الإبداعي، و تفجير مكنونات الأشياء حسب ما تقتضيه الحالة الإبداعيه، فالحالة الإبداعيه تحتاج إلى الإطلاق في كل شيء، في الفكر واللغة والأسلوب، وفلسفة الأشياء والخروج عن المألوف للوصول إلى نص إبداعي جميل، وإلزام المبدع باتجاه واحد هو تغيير غير محبب ، وسيضطر المبدع إلى تركيب الكلمات

---

(1) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة (ما من أدب غير سياسي) ص٣٧٦

(2) د.عبد الرحيم مراشدة، الفضاء الروائي في الاردن، وزارة الثقافة، عمان ٢٠٠٢ ص٨٩.

أو رصفها بصورة تبدو للرائي جميلة، لكنه إذا ما توغل فيها واستنطق مكنوناتها سرعان ما يكشف عن سر هذا النص أو ذاك وعندها يحدد مدى نجاح هذا المبدع أو ذاك معتمدا على مقومات النص الإبداعية، فإذا ألزم المبدع يسقط كل ما بين يديه بفعل الإجبار، وإذا كان التزام ذاتي لدى المبدع، بحيث يكون هذا الالتزام جزء من ذائقته وانفعالاته فانه يصل إلى نص يتعدى التكلفة والصنعة إلى ما يسمى بالإبداع.

وسعد الله ونوس اتخذ من الالتزام منهجا، من خلال تبنيه مشروعه الثقافي المبني على قناعات ووعي بقضايا وطنه وأمته، فالتزامه بقضايا تاريخ أمته هو تمثيل لوجدان الأمه وقناعة كان يعيشها، لذا التحم مع التاريخ وتناوله ليس بالأسلوب المعتاد، بل طرحه بأسلوب الواعي، ولذا كان مطلبه أن نتعامل مع التاريخ بوعي وأن لا نأخذه كمسلمات تحمل معنى القداسة.

ومن جهة أخرى لم يبتعد ونوس بمسرحه عن المناهج العالمية، بل استحضر القديم لإيمانه بالقديم وهو مسرح الرواد و استفاد منها، لذا نجده يجمع ما بين المسرح التقليدي و الملحمي.

و قد تطورت لفظة الالتزام بالإضافة إلى المعنى اللغوي، "أفاض عليها معنى اصطلاحيا، جديدا، و هي أكثر ما تطلق اليوم في معرض الكلام على الفكر والأدب والفن، حيث نجد في مضامينها مشاركات واعية في القضايا الإنسانية الكبرى: السياسية و الاجتماعية و الفكرية، وليس الأمر مقتصرا على المشاركة في هذه القضايا، و إنما يقوم الالتزام في الدرجة الأولى على الموقف الذي يتخذه المفكر أو الأديب أو الفنان فيها، و هذا الموقف يقتضي صراحة ووضوحا وإخلاصا وصدقا .واستعدادا من المفكر الملتزم، لأن يحافظ على التزامه دائما . ويتحمل كامل التبعات التي تترتب على هذا الالتزام "[1].

والتزام ونوس بقضايا أمته قاده إلى الالتزام في الوضع السياسي القائم، وخاصة أن القضية السياسية في الوطن العربي، هي من أهم القضايا التي تؤرق الإنسان، وذلك بسبب الظروف السياسية التي مر بها الوطن العربي منذ الخلافة العثمانية، و بعد ذلك بمجيء الاستعمار، و استمرار كثير من الأنظمة الحكم بوسائل

([1]) د.احمد ابو حاقه، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، ١٩٧٩، ط١، ص١٤

قمعية، فالديمقراطيات آخر المنال بالنسبة للإنسان العربي، و حريته من المتطلبات الأساسيه، و لذلك كان لزاما على ونوس وغيره من المفكرين و المبدعين، محاولة الولوج إلى عالم هذه القضية، و لم يتأخر ونوس عن ذلك بل تمثلها خير تمثيل حتى غدت معلما و مفصلا في كثير من مسرحياته.

والمسرح السياسي، ظاهرة ليست جديدة فهي قدم تكوين المسرح في العالم" فالمسرح اليوناني القديم هو مسرح سياسي لأنه توجه لكل فئات المجتمع آنذاك و عبر عن التناقضات الموجودة في ذلك العصر و التي فرضتها ظروفه السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية" [1].

وهل كان مسرح شكسبير غير سياسي ؟ فقد استطاع أن يتمثل الصراع بين الرأسمالية و الإقطاع،و قد استفاد منها الشيوعيون و خاصة بعد نجاح ثورة ١٩١٧ حيث كانت الأمية سائدة، أو تحتاج فئة العمال إلى من يعلمهم و يوصل رسالة الحزب لهم، فكانت من أفضل الوسائل لإيصال هذه الرسالة، و بذلك يكون المسرح قد تحول من فئة البرجوازية إلى الفئات الشعبية على تعدد مستوياتها، بوصول مبادئ الثورة التي تتسم بالعدالة و الإصلاح إلى الفئات المستهدفة ، ولذلك كان المسرح أفضل طريقة للوصول.

و هذا ما تحتاج كل المجتمعات التي تتعرض للانهيار أو الانتقال من مرحلة إلى مرحلة، فمثلا احتاجت ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية و بعد انهيارها شعرت بان المسرح لم يعد أداة للترفيه بل أصبح أداة للثورة الاجتماعية، "و تحول بذلك عهد المسرح من فن يجتر أحاسيس الناس إلى فن الاحتجاج الطامح إلى تغيير الإنسان، و الواقع المرير الذي عاشه المجتمع الألماني" [2].

وهذا جاء نتيجة مخلفات الحرب، التي سادت على أثرها الرجعيه،و تدهور الاقتصاد وتراجع التقدميون، لذا كان لزاما على هؤلاء الذين يكتبون المسرح أن يصبح المسرح واحة لنقد السياسة الرأسمالية، وبذلك نرى أن المسرح السياسي الحديث ارتبط بالمد الشيوعي والثورة التي انطلقت من العمال الكادحين المتطلعين إلى حياة أفضل، فارتبط هذا المسرح بالطبقات، فالطبقات المستغلة والمقهورة هي التي

([1]) احمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، ص١٣

ناضلت وحاولت الوقوف في وجه الطبقة المتسلطة و المستغلة في آن ولو أن محاذير هذا الأمر سبب إغفالا للجانب الفني، ومن خلال المبادئ الأولى للواقعية و أهمها أن الفن ينبغي أن يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعي،ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المرهف، وينبغي أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقه موضوعية خالية من العواطف و النزعات الشخصية، و من هنا فعلى الراوي أن يدرس قبل أي شيء آخر مظهر الأشخاص و يسألهم ويمحص أجوبتهم و يتعرف على مساكنهم ويستجوب جيرانهم ثم يدون بعد ذلك حجة واضعاً حدا لتدخل خياله إلى أقصى درجة ممكنة، فيكون مثله الأعلى نوعا من اختزال مقاصد شخصياته و سلسله من الصور لمظاهرهم المتنوعة.

و يلاحظ (فان تيجم) أن الواقعية النظرية لم تطبق إلا على الحقيقة المبتذلة و العقلية الشعبية"[1]. وهذا المبدأ يجب أن يكون من خلال وجهة نظر السياسيين الشيوعيين أولا و الطبقات العاملة ثانيا لأنهم يلتقون على هدف واحد وهو إيصال رسالة من الطبقات السياسية العليا إلى الطبقات المستهدفة الدنيا، إذاً فإن النص الأدبي لا يحتمل غير هذه الواقعية حتى ولو انحط إلى درجة الاسفاف والسطحية و الخروج عن مألوف الأدب، و لكن هذا يدخلنا مرة أخرى في قضية الالتزام التي تراوحت ما بين حرية الفرد و حرية المجتمع، والحاجيات الفردية والاجتماعية، "فلم تعد حرية الإبداع ولعبته –التي أطلقها كانط– تخلب اللباب فقد أخذ يترسخ في المشهد الأدبي العربي فهم آخر للحرية و الضرورة و العمل الاجتماعي، فهم آخر فيه من الماركسية ومن الهجاية أيضا ما فيه، فثمة من يؤسس حرية المبدع على كون أبدعاته حاجة اجتماعية، و يربط هذه الحرية أيضا بالحرية الفردية للإنسان عامة. فالحرية ليست تلك الفوضوية المعنية بتحقيق الرغبات جميعها، الفوضوية التي تفضل الحرية على أية حقيقة و تجعلها منطلقاً، هكذا ينتفي ذلك التناقض الزائف بين الحرية و الالتزام وتغدو الحرية دراية واعية بأبعاد الالتزام، هكذا يتخلص الالتزام من شوائبه، ويزداد وضوحا، بمفهومه الإرادي، ومفهومه التكويني لا بمفهومه الأحادي"[2] فارتباط الأدب بالواقعية الاشتراكية هو ارتباط سياسي و العلاقة ما بين الأدب و السياسية هو ارتباط خصب و

---

(1) د.صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئه المصرية للكتاب بالقاهرة ٧٨ ص١٤.

(2) نبيل سليمان، أسئلة الواقعية و الالتزام و دار ابن رشد، عمان ط١ ١٩٨٦ ص٩٣

معقد، تحمل ثوب الصداقة اللدودة، فان طغت السياسة على الأدب قتلته وأردته إلى الوراء وإن طغى الأدب على السياسية لم يؤد النص الأدبي غرضه المنشود فالعلاقة دائمة الجدل و ساخنة دائما أن لم يكن الأديب واعيا ومدركا لكل هذه الأشياء. ليس للسياسة في الأدب أن تحضربالمعنى التقني، فذلك ينفي الأدبية السياسية في الأدب، وتحضر بمعناها التاريخي، أي بما هي عليه من وعي وممارسة الحياة الاجتماعية إن الأدب بهذا المعنى هو ممارسة سياسية أيضا و الأديب يمارس السياسة في انتاجة ولكن بأدواته، فضلا عن ممارستة لمواطنيتة في شتى أشكال التعبير الاجتماعي: النقابية أو الحزبية أو سواها. أو بأدوات أخرى غير أدبية" [1] وحقيقة أن الدراسات الحديثة تحاول أن تخفف من الصراع و الحدة القائمة ما بين الأدب والسياسة، و تحويلها إلى علاقة جدلية، كون الأدب يهتم بالتناقضات الاجتماعية و تشكل عنصرا مهما في الأدب، و ليس ضروريا أن تؤدي هذه التناقضات إلى نجاح أي نص. فهي المصدر و هي القناة التي توصل الأديب إلى هدفه، و بموجب هذه العلاقة " يتسع مصطلح السياسة ليشمل البناء الفوقي للمجتمع، بعد أن كان قصراً على بنية المجتمع الداخلية، و لكن المطلوب من الأديب أن يحسن اختيار قوالبه الفنية التي يصب فيها نتاجه حتى لا يتحول إلى واعظ أو مؤرخ خصوصا الأديب المسرحي،لعلاقته المباشرة بالجمهور القلق و المتعب...." [2] وللخروج من إشكالية المسرح السياسي، على المستويين الإبداعي و السلطوي تشكل ما يسمى بمسرح الإسقاط و الذي اتخذ من التخفي و التستر وراء الأبعاد الزمانية و المكانية للأحداث و الشخصيات مكاناً أميناً ، حيث انتشر هذا النوع من المسرح في الوطن العربي، وخاصة بعد أحداث مفصلية كهزيمة(١٩٦٧) التي أثرت تأثيرا مباشرا سواء على المستوى السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي أو الثقافي و غيرها، فتركت كل الأثر في البيئات والأفراد.و لذا قال سعد الله ونوس "بعد (٦٧) كانت المعركة ملحمة بالنسبة للمسرح و علاقته بالسياسة، وكان واضحا إن المسرح قد بوغت مثله مثل الشعوب العربية بهزيمة الخامس من حزيران، وأنه قد تأخر كثيرا في الإجابة عن أسئلة ملحة، لم يجد المسرح الوقت لمواجهة هذه الأسئلة و الإجابة عنها، بشكل صحيح، إلا غداة الحرب حين اكتشف أنه جزء من تضليل ثقافي كبير، لم يسمح للمواطن ولم يسمح لهذه البلاد بأن تكون مفآجاتها بالهزيمة

---

(1) نبيل سليمان،اسئلة الواقعية و الالتزام . ن .م ص٩٤.

(2) صبحه علقم، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، م.س.ص١٧

أقل حدة[1] وبدأت الأقلام تتخذ مواقعها لمواجهة هذه الهزيمة فالشعراء قالوا كل شيء كمحمود درويش وسميح القاسم وهارون هاشم رشيد وسمي بعضهم بشعراء المقاومة، وغيرهم كثير وكذلك على مستوى الرواية والقصة غسان كنفاني وغالب هلسا و تيسير سبّول وغيرهم ولم يكن المسرحيون بعيدون عن هذه الهزيمة بل اقتربوا كثيراً وسخروا بناتهم إلى استيعاب الصدمة، فلم تكن النكبة سحراً وقع في لحظة واحدة، ولم تكن جراحاً للمستحيل، بل كان كل شيء يهيئ الأمة لهذه الهزيمة التي جاءت بعد سقوط فلسطين سنة ١٩٤٨، وأخذ المسرحيون يعيدون هذا لعدة أسباب، منها الاقتصادية، والجهل والسلطات القمعية وغيرها، ومهما يكن من محاولات الكتاب فإنها تبقى رؤية واعية ومدركة لقضايا الأمة، فلم يستطع الأديب أن يبقى خارج السرب، ففقد بعضهم تجارب رائعة مثل سهيل إدريس، ويسرى الجندي، ورشاد رشدي، ومحمد الماغوط(إضافة إلى سعد الله ونوس الذي يكمل أطراف القضية وكتب فيها خير كتابة.

ب - سعد الله ونوس والتحول

أصبح لوجود ونوس في فرنسا وقع خاص، فالحريات التي يستشعرها والحركات الفكرية التي كانت ناشطة، وسهولة تواصله مع المجلات والمقالات، والأخبار والتعليقات السياسية، وخاصة بعد الحركة الطلابية الفرنسية الشهيرة عام ١٩٦٨ كل هذا حفز ونوس على تبني موقفاً وطنياً وقوميا يتوافق وأهداف قوميته، وقد جاءت نكسة فلسطين وشعر بالأمانة الملقاة عليه بما في أبناء جيله وبهذا الصدد يقول تحت عنوان الحلم يتداعى "منذ منتصف الستينات بدأت بيني وبين اللغة علاقة إشكالية ما كان بوسعي أن أتبينها بوضوح في تلك الفترة، كنت استشعرها حدسا أو عبر ومضات خاطفة .

لكن حين تقوض بناؤنا الرملي صباح الخامس من حزيران أخذت تلك العلاقة الإشكالية تنجلي و تبرز تحت ضوء شرس وكثيف، يمكن الآن أن أحدد هذه العلاقة بأنها الطموح العسير لأن اكشف في الكلمة، أي في الكتابة، شهادة على انهيار

---

[1] سعد الله ونوس، البيانات المجموعة الكاملة ص٨٩

الواقع وفعلا نضاليا مباشرا، بتعبير أدق كنت أطمح إلى إنجاز (الكلمة -الفعل) التي يتلازم ويندغم في سياقها، حلم الثورة وفعل الثورة معا. لم يكن دور الشاهد وحده يستوعب حدود الفعلية التي أتوخاها، لكن المناضل الذي أريد أن أكونه ليس في النهاية سوى كاتب فعله الكلمات ....."[1] تلك هي الإشكالية التي واجهت ونوس، ولذا واجهته التساؤلات لماذا نكتب، فالدور الإيجابي الذي يجب أن يكون في الحروب نجده على العكس من ذلك في حرب حزيران حيث كان للكلمات فيها دورا سلبيا، من خلال البيانات التي تطلق، والشعارات والتصريحات، والمهارات الإذاعية، ولذا كان لزاما على ونوس أن يكتب بما يحس وفعلا كتب "حفلة سمر من اجل ٥حزيران" فيقول إنما أردت التعبير عن استحاله الكتابة، و خواء الكلمات، وفي الواقع ما فائدة الكلمات حين يكون وما نحتاجة هو الفعل، الذي ينقلنا من دجل الكلمات وعفونتها التي فاضت رائحتها في قيظ الهزيمه، ما فائدة الكلمات إن لم يندغم فيها الفعل و يكونها"[2] ويبقي الهاجس يراود ونوس ويحاول أن يخلق الجديد لذا جاء بفكرة التسييس، والتسيس هنا يختلف عن المسرح السياسي، فطرح القضايا السياسية في المسرح بشتى أنواعها شريطة أن لا يطغى على الجانب الفني أمر مرغوب فيه ولكن ارتأى ونوس أن المسرح السياسي بقوله"لا بد أن نواجه المسرح السياسي من خلال معايير سياسية،مدى تقدمية هذا العمل و عمقه في طرح القضية واستشراق الآفاق المفتوحة أمام الحلول، أو مدى سطحية المعالجة وتفاهتها، وبالتالي تكريس ما هو متخلف في الوعي السياسي السائد، اكتشفت إذن أن مجرد تعميم الفكرة التي تقول بأن كل مسرح سياسي هي خطوة أولى وليست كافية"[3] ما الذي أراده سعد الله ونوس من خلال مقولته الأخيرة وليست كافية ؟ هل هو الذي طرح من خلال مفهومه للتسييس "يتحدد مفهومه للتسييس من زاويتين متكاملتين، الأولى فكرية وتعني، إننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطه والمتشابكه، داخل بنية المجتمع الاقتصادية و السياسية، وإننا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشكله، إذن بالتسييس أردت أن أمضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي، أنه المسرح الذي يحمل مضمونا سياسيا تقدميا. ومن نافل القول أن

---

(1) سعد الله ونوس، المجموعة ح.س ص٢٣٧

(2) سعد الله ونوس، المجموعة ح٣.س ص١٣٨

(3) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملةج٣ ص٩١م. ن

الطبقات الفعلية التي تحتاج إلى التسييس هي الطبقات الشعبية ، لأن الطبقة الحاكمة مسيسة"[1].

فالطموح الذي كان يتطلع إليه ونوس إذن ليس المسرح السياسي الذي يطرح القضايا السياسية كما هي عليه المسارح العالمية فقط بل اتجه أيضا بهذه القضية توجهه إلى التاريخ أي أنه حاول أن يوظف الوعي، فلم تعد أخلاق العرفان على خشبات المسارح كافية، ولم يعد نقد الحكام كافيا، ولم تعد قضية المسرح، بل أراد أن يبتدع مسرح التسييس كما يصر على تسميته و تميزه عن المسرح السياسي، المعروف، لأن مسرحه لا يقوم على طرح القضايا السياسية وإنما يعمد إلى تسييس الطبقات الكادحة التي من المفترض أن يتوجه إليها مع ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية"[2] إذن سعد الله ونوس يحدد مفهومه من خلال زاويتين الأولى فكرية تقوم على طرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة و علاقاتها المترابطة و المتشابكة،أما الزاوية الثانية في مفهوم التسييس؛ فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي، إن مسرحا يريد أن يكون سياسيا تقدميا يتجه إلى جمهور محدد في هذا المجتمع، جمهور نحن نعلم سلفا أن وعيه مستلب، و أن ذائقته مجزية، وان وسائلة التعبيرية تزّيف وأن ثقافته الشعبية تسلب ويعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف، إن هذا المسرح الذي يواجه مثل هذا الجمهور لا بد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة لا يوفرها دائماً التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتى ولو كان هذا المسرح يحمل مضموناً سياسياً تقدمياً"[3] .

ومن خلال مقدمته هذه يكون قد حدد ثلاثة محاور يجب أن تتوفر في مسرح التسييس وهي:

١. الأسلوب الفني الذي يوصل الفكرة بأريحية.
٢. القضايا المنتقاة بوعي وفهم.
٣. الجمهور ويعدّه ونوس أهم هذه العناصر.

([1]) سعد الله ونوس، المجموعة الكامله ج٣ ص٩١م.ن

([2]) صبحة علقم، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، م.س ص٢٢.

([3]) سعد الله ونوس، المجموعة ٣ ص٢٢.

وقد يكتمل المسرح من خلال وجود الممثلين والمتفرجين، وعند غياب أحد هذه العناصر يسقط المسرح، لكن الإضافة الجديدة التي أرادها من خلال العناصر السابقة هي التي تعطي المسرح بعداً أيديولوجيا ووظيفة واعية، وقد يكون أقرب إلى التعليمية منها إلى التسلية، كما أنه أكد على دور المتفرج وأخرجه من سلبيته التي اتصف بها وجعل له دورا حتى في الأداء المسرحي، هذا على مستوى التمثيل، أما على مستوى النقد فطلب منه أن يكون له وجوداً ويعي دوره اتجاه أي عرض مسرحي، فالمسرح موجه إليه بالأصل ويستهدفه، لذا ينبغي عليه أن يأخذ مكانته الحقيقية، لأنه من خلال موقفه هذا يحدد أهمية وقيمة المسرح من خلال وعيه وإدراكه لكافة القضايا المطروقة والمطروحة "وبذلك فقط يمكن أن تتساقط كثيراً من التفاهات والأكاذيب ويصبح المسرح نشاطاً اجتماعياً وثقافياً فعالاً يجمع الخشبة والصالة في علاقة جدلية وثيقة وغنية"[1].

كما أراد للمسرح أن يكون النبوءة السليمة والصالحة لتنمية مفهوم الحوار البناء، وخاصة أن العالم العربي يفتقد لهذه الخاصية، كون الحوار هو سمة للديقراطية والديمقراطيات معدومة في هذه البلاد، لذا أراد التسلل بطريقة ذكية ومن خلال المسرح لتنمية هذا الجانب فيقول "كنت آمل دائما، ومنذ كتابتي لها أن تكون مشروعا متكاملا . لكني حتى الآن لم أر أي تكامل، كما رأيت تكرارا لما هو مشروع وحتى عندما اقترحت بضعة حوادث للمقهى لا تأخذ سياقها، إلا إذا نمت وتعمقت واتسعت بين ليلة وأخرى، عبر هامش الارتجال، رأيت هذه الحوادث تؤخذ حرفيا، وتكرر على إنها الإمكانية الوحيدة للحديث في المقهى ....."[2] فهو صاحب مشروع ثقافي يتطلع إلى مجتمع واع ومدرك لكل قضاياه، ولذا الوعي والثقافة يحتاجان إلى أسلوب خاص من التواصل وهذا الذي نسميه لغة الحوار أو أسلوب الحوار المبني على احترام الرأي و الرأي الأخر. فأراد أن يخلق من الأجواء المسرحية هذا الجانب، فيرفض سلبية المتفرج ولا يقبل المتفرج أن يكون طالبا في المرحلة الأساسية أمام معلمه، فهو يرفض السلطة بكافة أشكالها وخاصة السلطة التي تسلب الإنسان حريته ، "وإذا كانت السلطة تلعب دورا رئيسيا في تقليل فعالية المتفرج العربي، فإن للمسرح التقليدي السابق أثرا

(1) سعد الله ونوس، المجموعة ٣٤ ص٣٩.

(٢) نبيل الحفار، حوار مع ونوس، الأعمال الكاملة ج ٣ ص٩٩.

واضحا، إذ اعتاد المتفرج الجلوس لساعات طوال إمام الخشبة يستمع ويشاهد ما يدور فيها من حكايات تثير مشاعره وأحاسيسه دون مشاركة ومخاطبة لعقله وأفكاره، فيتعين عليه التصفيق في ختام المسرحية، لذلك كان تسييس المسرح صدمة له ولأقرانه الذين ابتلعوا ألسنتهم دهشة وخوفا من عيون السلطة ورقابتها التي تطاولت على نص المسرح ذاته"[1] ولم يحاول الخروج من دائرة السياسة سواء كانت السلطة أم غيرها بل بقي في داخلها وتمثلها في الكثير من مسرحياته حتى أن بعض هذه المسرحيات كانت صريحة وواضحة مثل، مسرحية (الملك هو الملك) و(مغامرة رأس المملوك جابر)، و(الفيل ياملك الزمان)، وكذلك مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) وغيرها التي تتخلى عن السياسة بطريقة أو بأخرى.

ولو أنه أراد في البداية تغييرا سريعا لدى الإنسان العربي متمثلا بالمتفرج، إلا أنه لم يجد هذا المطلب، ولذا حاول أن يتوسع في أعماله المسرحية وخاصة في الفترة الأخيرة من حياته كمسرحيات، الاغتصاب، ومنمنمات تاريخية وملحمة السراب وغيرها وهذا ما دعاه إلى التراجع خطوة للخلف في مطلبه إحداث التغيير السريع، فيقول : "أن فاعلية المسرح في تقديري الآن هي بالضبط ألا يشغل نفسه في التغيير الثوري السريع وأن يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفياً"[2].

فقد تحول من المطلوب الثوري السريع إلى المطلوب المعرفي البطيء فهذه النظرة الجديدة تتناسب مع مشروعه الثقافي المطلوب وهذا ما أثر في عطائه المسرحي وجعله يتوقف عن الكتابة لمدة عشر سنوات وربما هناك أسباب أخرى، فالتحول عند ونوس تجاه السلطة من مبدأ تغيير السلطة أولاً، ومن ثم تغيير المجتمع، مبدأ لم يجد وقعا، ويحتاج إلى قوة وقدرات خارقة ولذا اتجه إلى التغير البطيء من خلال الوعي الفكري وفي هذا يقول ونوس"وحين أنظر إلى الظروف الموضوعية التي نعيش فيها والتي أشرت إليها أكثر من مرة خلال هذا الحوار، فإنني أعتقد أن المسرح لا يستطيع أن يكون عامل تغيير فوري وراهن، وان على المسرح في هذه الحالة أن يتواضع ويتخلى عن أوهامه بفعالية سياسية مباشرة، وأن يندرج في إطار هذه الحركة التنويرية العامة التي يمكن أن تكون هي ملاذنا، وأن تكون أفق التغيير الذي يمكن أن ينال حياتنا كلها،

---

(١) صبحة علقة، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، م.س ٤ ص٢٥.

(٢) ونوس، بيانات الاعمال الكاملة مج٣ ص١١٥.

ففاعيلة المسرح الآن ليس أن ينجز ثورة أو أن يغير حركة التاريخ، هناك بعض المراحل الهامة في تاريخ الإنسانية، هي بالأصل مراحل ثورية، وفي منظور هذه المراحل تبدو التعبيرات الأدبية وبالذات المسرحية وكأنها أكثر فاعلية، إنها تبدو كجزء عضوي وإيجابي من ذلك المناخ الثوري الذي يسود تلك المرحلة من مراحل التاريخ، لكن عمقاً وفعلاً. المسرح يستطيع أن ينجز ثورة، ولا يستطيع أن يغير التاريخ بشكل فوري وراهن"[1]

و لكنه يساعد على فهم الفضاءات المختلفة في سبيل الوصول إلى القضايا السياسية بأنواعها ولذا فإننا لا نستطيع التركيز فيه إلا على قضيتين توجه إليهما ونوس بصورة واضحة، الأمر الذي لا نستطيع أن نتجاهل هذه القضايا وهي :

١ - قضية السلطة :

وولوج ونوس إلى هذه القضية انطلاقا من إيمانه الأكيد برأس الدولة ومركزية السلطة وقوتها في تغيير الوجود، فالسلطة هي القادرة على التغيير وهي التي تملك الإدارة وتطبيقها في مجتمعاتنا وهي الهاجس الذي يلاحقه في كل أعماله الإبداعية، ويأتي ذلك من انطلاقه من القاعدة التغيرية للمجتمع، فالسلطة هي القادرة وهي التي يجب أن تعمل للتغيير، وهي التي تمتلك الوسائل اللازمة لتقديم المجتمع، فالسلطة هي المسؤولة أولا وآخرا، وبهذا تكون احتلت موقع العامة من الناس، وهم المتفرجون في دائرة المسرح، فهؤلاء من الواجب أن تكون هذه القدرات بأيديهم لكنهم مغلوبون ومستلبو الإرادة والقدرة على التغيير. فالسلطة هي (التسلط والسيطرة والتمكن)[2] وقد وعى ونوس قيمة هذا الجانب الفكري منذ طلته الأولى على المسرح، ولا غرابة في ذلك فنشأة المسرح العالمي كله متأثر بالسياسة ولم يأت تأثر اليونان بالسياسة من فراغ "ولذلك يكاد يتفق مؤرخو علم السياسة، كما كانوا أول من نهج المعرفة الإنسانية في أوروبا والشرق الأدنى، إن لم يكن في العالم كله فاليونان القديمة هي أم الحضارات الأوروبية وسيدتها، وقد أضفت عليها طابعها الغالب، وهو طابع العلم، واليونان القديمة إلى حد ما ابنة حضارات الشرق الأدنى القديمة ...."[3] ونظرا لتطور هذا

([1]) ونوس، بيانات المسرح، الاعمال الكاملة مج٣ ص١١٥.

([2]) لسان العرب، ابن منظور.

([3]) حسن مصعب، علم السياسة، دار العلم للملايين، ١٩٧٩ ط٦ بيروت ص٦٨.

الجانب الفكري فقد اقتحم العلوم الإبداعية وخاصة المسرح ، فالمسرح اليوناني يقوم على السياسة لأن إيصال هذه الأفكار بحاجة إلى حجة وإقناع، وقدرة فائقة على إيصال المعلومات، والمسرح يخلط ما بين الواقع والخيال ويوصل المعلومات بأسلوب مبسط ومقبول، إلى الجمهور وكان لونوس منهجية قريبة من هؤلاء، وخاصة أن ونوس كان له الفضل في خلق مسرح التسييس الذي تبنى القضايا السياسية والسلطة جزء من هذه السياسة، لكنها اتخذت أبعادا مختلفة في المسرحيات وهو الذي أراد أن يجعل من العقل مادته الأولى على مستوى التغيير.فيقول : "أننا لا نضع مسرحا لكي نثبت فقط إننا لاحقون بركب المدنية وإننا نعرف المسرح كسوانا.... إننا نضع مسرحا لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعمق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا"[1].

وهذه النظرة تنسجم مع مشروعه الثقافي الذي حاول من خلاله تفجير كوامن الإنسان العربي وخلق الوعي لديه على جميع المستويات، وقد نادى بهذا الوعي غير ونوس كثيرون حيث الإحساس بالمسؤولية كانت كبيرة وخاصة من الخطر الصهيوني القادم" فأول ما اتفقوا عليه أن الخطر الصهيوني، ليس بالخطر الذي يقف عند حده الحاضر وأن هذه النكبة ليست الوحيدة التي ينتظرها العرب، إن ظلوا على ما هم عليه من تفكك وتخاذل، وأسلوب عتيق في التفكير، وقد حسم كل منهم – طرقه- هذا الخطر وأولاه الإلتفاتية العظيمة، ....وإن كان يحسن الأخذ برأي الأستاذ زريق وهو أن هذه الناحية على وفرة ما كتب فيها الكاتبون، وأفاض فيها المفكرون لا تزال بحاجة إلى مزيد من الكتابة، وكثير من الإفاضة لتجسم لكل من الأمة هذا الخطر على ذاته وكيانه الخاص"[2].

ومحاولات هؤلاء الكتاب والمفكرين تنطلق من قناعتهم بأن الإنسان العربي فيه بذور خير قابلة للنمو ولذا لابد من المحاولة و الأخذ بأيدي هذا الإنسان وعلى جميع المستويات.ومن هنا بدأ العمل سواء في مواجهة السلطة أو مواجهة الإشكاليات الاجتماعية الأخرى.

---

(1) سعد الله ونوس، بيانات المسرح العربي، المجموعة ج٣ ص٣.

(2) عباس عبد الحليم عباس، في السياسة و الأدب، ج٢ دائرة الثقافة والفنون، عمان ص ١٤

ب - قضية فلسطين :

المحور الذي أصبح يتمركز حوله الإنسان العربي وبجميع مستوياته هو قضية فلسطين، هذه الظاهرة التي شغلت الإنسان العربي وغير العربي لسنوات طويلة خلقت منه إنساناً غير عادي، فالثورة في فكره وجسده وحواسه، فأصبحت الكلمة تأخذ بعد الثورة، والهمسة معنى الانفجار والحركة معنى الغضب. فالإنسان تحول إلى كائن غريب يشعر بغربته في هذا الوجود من خلال تساؤلات يطرحها على نفسه، لماذا أنا الإنسان العربي يلاحقني القهر ، فتسلب أرضي، وتسمم لقمة خبزي، وتصادر حريتي، ولا أحد يمسح دمعي....؟ لقد طال توقف ونوس عن الكتابة بعد مسرحية (الملك هو الملك) ليعود لنا بمسرحية (الاغتصاب)، فالقضية الفلسطينية كانت تشكل له جوهر البنيان الفكري، وجوهر الإحساس القومي وأصبحت تشكل جوهر الإبداع المسرحي، "إنها كانت قضية جوهرية طوال نصف قرن ومضى وستظل كذلك نصف قرن آخر ...."[1] ويذهب جواد الأسدي إلى أكثر من ذلك فيقول:"ليس هناك اتفاق كلي على فلسطين وكما ننشد الحب نحو ظلال أصابعنا تكررت فلسطين في القلب وحوله، نعم كلهم مأخوذون بالنشيد الوجداني والترتيلي إليها، نكتب القصيدة ثم نلاحقها، ونتبع ظلها في كل رمشة عين. كل منا يسحبها نحوه بالدرجة التي يريد ضمها إليه، نعرقلها من حيث بحثها، نحن نعرقل الموضوع الفلسطيني. لأننا لا نسمح أن يقرأ بشكل مخالف، يجب أن يبقى الموضوع الفلسطيني معلقا،في السماء. ملفاته مغلقة والأسرار الربانية تكثفة وإذا ما حاولنا إنزاله فلا بد من وضعه على طبق من البطوله والخوارق. إن الاختلاف حول الموضوع الفلسطيني، ممنوع، نحن أمة لا تحبذ الانحراف في زوايا النظر، عقل أمتنا أحادي، وهم ضد التعدد والتعددية،والحرمة والحرام، المحرمات انتقلت إلى العقل الثقافي العربي ، حيث تم استبدال مفردة خلاف بالشطب والجدل والتنكير، والتحرر من كابوس الفهم الواحد !! هذه هي وجهة نظر سعد الله ونوس بالصراع الفلسطيني العربي الإسرائيلي ...."[2].

هذا وقد حدد اتجاهه(ونوس) في التعامل مع القضية الفلسطينية في اتجاه واحد وهو المستوى السياسي ولا يقبل أن يدخل عنصر الدين مثلا لأن الخسارة من وجهة

---

(1) احمد نجم، الاغتصاب بين الكتاب والقارئ، مجلة الهدف، ع١٢-١١ دمشق ١٩٩١ ص٣٧.

(2) د.جواد الايداي، المسرح والفلسطيني الذي فينا، دائرة الثقافة دمشق الاهالي دمشق ٩٢ ط١ ص١٠٤

نظره ستكون أكبر " فالمستوى السياسي هو وحده الذي يعطيها عدالتها وعقلانيتها وبعدها الواقعي."[1] فالعدو الصهيوني يتخذ من أيديولوجية القتل و النهب والتنكيل بالإنسان مع السعي لإرساء دولة إسرائيل ولو كلفه ذلك قتل نصف الكرة الأرضية، كما يقول في الاغتصاب كل مكان تدوسه بطون أقدامكم يكون لكم، من البرية ولبنان إلى النهر، نهر الفرات إلى البحر الغربي يكون تخمكم. ولا تعف عنهم بل اقتلهم رجلا وامرأة، وطفلا ورضيعا، بقرا وغنما جملا وحمارا.."[2] حيث كان الناطق مائير. وهذه الأيدولوجية التي يتبناها مائير وغيره مستمدة من الأسفار التوراتية، التي يركزون منها ويتفاءلون على آراء واردة فيها لكنها تسيء لهم، فالتوراة تتنبأ بخراب دولة اليهود أيضا. كما يميز ونوس في مسرحية الاغتصاب بين اليهودية والصهيونية حينما تقول الفارعة : "الأرض مباركة لولا نزعة العدوان، .لولا الصهيونية ما كانت بيننا وبين اليهود عداوة."[3] وتأتي مسرحية الاغتصاب مرادفة للفكر الصهيوني والتي يدعو ونوس إلى القضاء عليها وليس القضاء على الفكر اليهودي،لأن اليهودية في الأصل على غير الصهيونية التي نراها اليوم . فقد مضت سنوات طويلة على حالات التعايش ما بين اليهود وغيرهم، ولذلك يرى بعض المفكرين اليهود كاينشتاين بأنه لا داعي لإقامة دولة، فاليهود تمثل رسالة روحية وليس سلبا وقتلا وتنكيلا. وتعتبر القضية الفلسطينية من أكثر القضايا التي تعرض لها المسرحي السوري، " فلم يترك هذا المسرح جانبا من جوانب القضية إلا وعالجه معالجة وافية تتوزعها رؤى مختلفة، إلا أنها تتفق على التحذير من الخطر الداهم وضرورة إيجاد الحلول له، ولم ينس المسرحيون السوريون ناحية صغيرة إلا وتحدثوا عنها، فتتبعوا تاريخ القضية منذ بدايتها الأولى، وأفاضوا في الحديث عن أوضاع الفلسطينين . في الداخل والخارج، وعرضوا لوجهات نظر الفريقين المتصارعين (العرب والصهاينه) في قضية اغتصاب الأرض ثم طرحوا ما لديهم من حلول ، تفاوتت بين المفاوضات والتعايش والرضا بالواقع، وبين المقاومة والصمود ورفض الحلول الإسلامية، أنها صورة عريضة

---

(١) احمد نجم مصدر سابق ص٣٩.

(٢) ونوس، الاغتصاب الأعمال الكاملة مج٢ ص٦٩.

(٣) ونوس المرجع نفسه ص١٢٠.

تتحدث عن أدق التفاصيل .... وترسم أصغر الملامح لتعطي صورة متكاملة عن القضية تاريخيا وظروفا وآفاقا وطروحات .. للحل...."[1].

فهي تجارب أعطت القضية الفلسطينية وهجا خاصا على المستويين الفكري والشعبي.

لا بل كانت مادة لإثارة الوعي وإعادة بناء التاريخ في ذاكرة الإنسان العربي، ولم يكن ونوس هو وحده الذي قاد هذا المركب بل بالإضافة إلى ما ذكرنا سابقاً "حظيت القضية الفلسطينية في المسرح التسجيلي العربي في سوريا بمسرحيّتين هما (قراءات على شاهدات مقبرة كفر قاسم) لجان الكسان، وملحمة الأيام الفلسطينية لمحمد أبو معتوق، وليس الموضوع إحصاء المسرحيات التسجيلية في سوريا فهي نادرة وتبين تأثيرات المسرح التسجيلي على حركة المسرح العربي في سوريا، فهي قليلة أو غير منتظمة وشكليه غالبا، بل الإشارة إلى مكانة المسرح التسجيلي الشاحبة في عملية الكتابة المسرحية في سوريا"[2].

ومع تفجر المسرح في سوريا وباقي الوطن العربي نجد النكسات تتوالى على الأمة العربية وكانت أهم هذه النكسات هزيمة حزيران التي أخذت من الجانب الإبداعي الحظ الأوفر، نظرا لكبر المأساة التي لحقت بالأمة العربية ففلسطين هي قلب الأمة النابض على المستويين الاستراتيجي كونها تقع في قلب الوطن العربي والثاني الديني حيث القدس مسرى رسول الله صلى الله عليه وسلم وأولى القبلتين وثالث الحرمين، ولم يستطع المسرح تجاهل هزيمة حزيران، شأنه شأن الأدب الروائي والقصصي، فقد ظهرت وعلى امتداد مساحة الوطن العربي العديد من المسرحيات السياسية التي عالجت الهزيمة برؤى وقوالب مختلفة، فكانت مسرحية(النار والزيتون) ل الفرد فرج (وبلدي يا بلدي) لرشاد رشدي، و(المسامير)، و(السواقي) لسعد الدين وهبه... وقد أفرد سعد الله ونوس للهزيمة الحزيرانية الأليمة مسرحية كاملة حمل اسمها

(1) د.غسان غنيم، المسرح السياسي في سوريا دار علاء الدين، دمشق ط1 سنة96 ص160.

(2) عبد الله ابو هيف، الانجاز المعاناة (حاضر المسرح العربي في سوريا)، اتحاد الكتاب العربي 1998 ص334.

وتاريخ وقوعها (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) التي عدها الكثير من الباحثين المسرحيين الأنضج فنيا والأهم فكريا، بعد الهزيمة[١].

وكانت أهمية هذه المسرحية من خلال سؤالين وضعها المؤلف ولابد من الإجابة عليهما وهما: من نحن ..؟ ولماذا..؟ بعد الهزيمة، وهذا ما جعل مسرحيته تختلف عن باقي المسرحيات التي اتسمت بالانفعالات والشعارات والتبريرات والتضليل وبعد هذا العرض لمفهومي السلطة والقضية الفلسطينية لابد من الوقوف على أهم المسرحيات التي اتسمت بهذه الافكار (أي قضية السلطة) وهي من أهم مراحل ونوس الكتابية المختلفه حيث تمثل ثلاث مراحل وهي المرحلة الأولى : والتي تمثلها مسرحيتا بائع الدبس الفقير وجثة على الرصيف.

المرحلة الثانية: بعد هزيمة حزيران أي مرحلة السبعينات ومثالها الفيل يا ملك الزمان، ومغامرة رأس المملوك جابر، والملك هو الملك.

المرحلة الثالثة: المرحلة المتأخرة على هزيمة حزيران أي الثمانينات و التسعينات مثل منمنمات تاريخية وطقوس الإشارات والتحولات.

أ - جثة على الرصيف

يقول ونوس في مسرحيته على لسان السيد (إن القانون على أي حال لا يمنعني من مسرحيتي، أليس كذلك يا شرطي؟ الشرطي : القانون ؟ نعم يا سيدي إن القانون لا يمنعك. (إلى المتسول) أيها التافه انتظر حلا أفضل؟ (يغمز مهددا آه يا سيدي ما أرق قلبك وما أوسع طيبتك المتسول: ليكن.... أعتقد أن الأمر ليس له أية أهمية كما تريدان)[٢] . هذه مقولة السيد وهو قمة الهرم السلطوي كما صوره ونوس، ومن هنا نستطيع أن نحدد مستويات السلطة في هذا النص المسرحي وهي ثلاثة مستويات:

قمة الهرم السلطوي: الذي يمثله السيد وهو الذي يسن القوانين وهو المسيطر على الطبقة الفنية بكل ما تعني كلمة سيطرة من تحكم وتجبر

(١) صبحة احمد علقم، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، م.سابق ص٨٩.

(٢) ونوس، جثة على الرصيف م١ ص٢٩٩.

وسط الهرم السلطوي :الذي يمثله الشرطي فهو المقهور من جهة السلطة العليا (السيد) وهو القاهر والمتجبر والمتحكم بما يحمله من أنظمة وقوانين ضد الفئات الدنيا من المجتمع و الذي لا يجد مناصاً من استخدام السلطة والعصى لكل من يخرج عن القوانين والأنظمة، والذي يمثل قاعدة الهرم ويحاول أن يفرض سيطرة وسلطة ولو على أقل الأشياء في المجتمع.

ونجد أن مراحل إظهار السلطة بمستوياتها المذكورة تظهر بصورة مقلوبة حيث تبدأ سلطة المتسول وتنتهي بسلطة السيد.. فالمتسول يحاول السيطرة على الموقف بداية، فهو الوحيد في هذه المدينة ،وهو الوحيد الذي يسيطر على الأرصفة، وهو الوحيد الذي بإمكانه أن يعمل أي شيء ، وهذا يتأثر من خلال اللوحة التي رسمها الكاتب في بداية مسرحيته حيث يقول: "الوقت صباح أحد الأيام المجمدة ، خلال فترة اشتد فيها الزمهرير، وقسا على الرصيف جوار سور الحديقة، وعلى مقربة من بابها الحديدي، رجلا متسولا – لما تنبيء ثيابه- يكون على نفسه موصوماً ، وأسنانه تصطك بشكل يكاد يكون هزليا وجهه أزرق كان ظل الموت يطوقه، وإلى جانبه ثمة رجل آخر مطبق العينين، مكشر الفم قليلا، لونه أزرق ضارب إلى الصفرة، ويبدو بالنسبة للمتفرجين كهيكل خشبي ملطخ بالرمل والزيت، كأنه تقيأه بحر مشمئز.."(١)

فمن هذه اللوحة نلاحظ سيطرة المتسول على كل الأجواء أو هكذا أراد الكاتب أن يقول لنا بأن كل شيء إما ميت أو على وشك الموت، إلا هذا المتسول الذي يترقب نهاية عظيمة يسيطر من خلالها على كل شيء فالفئران ، والهرتان وهذا الذي لفظته الأمواج إما ميتاً أو على وشك الموت، ويحاول هذا المتسول الخلاص من هذا الرجل الضعيف واقتلاع أنفه ، يريد أن يخلص منه بأسرع وقت ممكن،ويحاول هذا المتسول أن يفرضها على غيره حتى ولو على الأموات وهذه طبيعة البشر، الاستفادة من المكونات البيئية إلى أعلى درجة ممكنة، حتى لو كان من قميص على جثة ملقاة على الرصيف.

إلا أن هذه السلطة سرعان ما تتبدد وتظهر سلطة أخرى وهي سلطة وسط الهرم والتي يمثلها الشرطي، الذي يمارس السلطة فور ظهوره على المسرح ومن خلال أول كلمة ينطقها "لا..لا.. ألا تعرفان أن النوم على الأرصفة ممنوع...؟(يوحوح)هذا

(١) ونوس، مج١ ص٢٩١.

البرد اللئيم! قد نتغاضى أحيانا ولكن ينبغي ألا تعتمد كثيرا على تساهلنا، ياله من طقس غريب! والراديو يقول أن درجة الحرارة ستتدنى أيضا..."[1] لقد انتهت سلطة المتسول فور ظهور السلطة الثانية وهو الشرطي الذي بدأ بتطبيق القوانين والأنظمة بقوله(ممنوع)وهذه الكلمة تعني وجود الأنظمة والقوانين والالتزام بها واجب، ولا يجوز الخروج عليها ولذا عبر عنها بكلمة ممنوع، إلا أن هذا الشرطي لم يكن حادا جدا وهذا يتبعه الكاتب وهو أسلوب التدرج في إظهار السلطة، صحيح أنه قال ممنوع لكن أوجد المبرر فورا- قد نتغاضى أحيانا – ملقيا اللوم على البرد وهو واع من اختلاف المبررات لغاية في نفس الكاتب . كما أن هذه السلطة وهي الوسطى اتسمت بمراعاة بعض الظروف الإنسانية، لذا دخل هذا الشرطي بحوار لطيف مع المتسول لشعوره بالظلم من قبل السلطة التي فوقه ولشعوره بالمسؤولية في تطبيق القوانين والأنظمة، ولذا يحاول الشرطي أن يتخذ موقفا وسطياً، وهو أيضا موقف سياسي لجأ اليه ونوس لإظهار مدى الظلم الذي تعاني منه الشعوب من خلال السلطات المختلفة، وهذا ما ستظهره فيما بعد، ويستمر الحوار ما بين المتسول والشرطي إلى درجة أن المتلقي يحسبهما على وفاق تام أو أصدقاء، فالمتسول يحاول أن ينصح الشرطي بلغته اللينه... لو أنك... لو انك... لكن هذا الحوار يتخلله باطن غير نقي ويخفي في ثناياه نقمة أو قهراً غير ظاهر مثلا: "المتسول : لا شك أنك تمتعت بنوم هانىء تحت الأغطية السميكة (يحاول أن يضحك، فتظهر بسمة مخنوقة بنفسجية لا معنى لها) إلا الملامح الجميلة لاترفرف في الأماكن الدافئة..."[2].

فهو يعبر عن شيء يفتقده، بينما يمضي سحابة يوم على الأرصفة وتحت البرد وحرارة الشمس، ويفتقد ما يلتزم ابن الشرطي من دفء الفراش ورغد العيش، صورتان متقابلتان إلى جانب إظهار عصى السلطة أيضاً عصى الفقر والجوع والغربة، فهذا المتسول يترقب ذلك الرجل ليموت ويخلع عنه قميصه كي يدفئه، تجد الطرف الآخر يثقل بالملابس والأغطية والطعام والشراب.

---

(1) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة ج١، م. س ، ص٢٩٢.

(2) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة، مج١ ص٢٩٣.

وعلى الرغم من هذا الحوار الهادئ واسترسال الشرطي بإظهار إنسانيته لكن يتوقف فجأة لإظهار الصورة العكسية وبروز السلطة في بذاته وعلى محياه، فهي أشبه بلحظة اليقظة أو التنبيه من شيء قد غفل عنه.

الشرطي: (متنبهاً) والآن ... كفى مراوغة لا تجبراني على اللجوء إلى الشدة، أيقظ زميلك وانصرف"[1]

أخذ الشرطي يظهر صلافته وشدته في الوقت الذي كان يحاول إظهار إنسانيته بكل معناها، إلا أن التصور الداخلي المبني على السلطة والظهور وإثبات الذات يبقى موجوداً وقابلاً في أية لحظة، ففي لحظات الموت وشعور الجميع بكبر المأساة وانشغال المسؤول حتى الشرطي بكيفية التخلص من جثة الميت تبرز صفة السلطة لدى الشرطي مرة أخرى حينما يقول:

"ليحـرقك الشيطان.لو كان الظرف ملائما لعلمتك قبضتي أجود الحكم.."[2] وعلى الطرف الآخر يظهر المتسول أعلى درجات التهاون والذل والخذلان بقوله "لو فعلت، لن يكون بوسعي الاحتجاج!"[3].

وتنتهي سلطة الشرطي عند إهانة المتسول وإظهار قوة هذا الشرطي من خلال ما منحه القانون من قوة ووجود، فهو لا يملك أكثر من تطبيق سقف القانون والتعليمات حتى لو كانت تتعارض مع كل الظروف الإنسانية والبشرية، إلا أن دور هذه السلطة الوسطى ينتهي بمجرد ظهور السلطة العليا وهي التي تمثل قمة الهرم.

وتختلف لغة الخطاب من الشرطي إلى المتسول إلى السيد فالكلمة الأولى التي أطلقها الشرطي للمتسول..لا..لا..ممنوع، بينما الكلمة الأولى التي أطلقها الشرطي لذاك السيد هي: "أسعد الله صباحك ياسيدي.."[4].

وهنا تبدأ الممارسات السلطوية على لسان السيد فسلطة الشرطي تنتهي ويبدأ دوره الشبيه بدور المتسول بعد ظهور الشرطي، ففي الوقت الذي يعد فيه الشرطي

([1]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة مج١ ص٢٩٤.

([2]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة مج١ ص٢٩٦.

([3]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة، مج١ ص٢٩٦.

([4]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة، مج١ ص٢٩٩.

حلقة وصل ما بين السلطة العليا وعامة الناس فإن السيد يمثل تلك السلطة التي ينبغي على الشرطي من خلالها توفير الراحة والحماية والطمأنينة له، وقد أظهر السيد احتقاره للإنسان من خلال ثلاثة مستويات:

١- نظرة السيد للإنسان العادي:وهو ما أظهره من خلال عملية شرائه للجثة وحقه في التعرف فيها بالطريقة التي يراها مناسبة.

٢- نظرة السيد للإنسان من خلال الكلب، الذي جعل من الجثة طعاماً لكلبه وهو ينبح، فهؤلاء السادة جعلوا من لحوم البشر طعاماً حتى لهذه الكلاب.

٣- نظرة السيد للإنسان من خلال القوانين أن القانون على أي حال لا يمنعني من شرائه، أليس كذلك يا شرطي "[١].

ويمارس السيد صلاحياته وسلطاته على الرغم من محاولة الشرطي اشمئزازه وإظهار قرفه وعدم رضاه عما يحدث، لا بل يحاول الشرطي على الرغم من ذلك عدم إثارته وإغضابه السلطة العليا ولا يستطيع الإنسان الخروج عن هذه السلطة وهو اتقاء عمل أراد الكاتب أن يركز عليه ويظهره، من خلال الحوار:

"السيد: القانون لا يبالي بالصداقة أليس كذلك يا شرطي؟

الشرطي: (كالصدى) نعم يا سيدي القانون لا يبالي بالصداقة

المتسول: (كالصدى) حقاً القانون لا يبالي بالصداقة "

ويبقى الكلب يطالب بحقه ويواصل النباح فالجثة أيضا من حقه، كما تظهر شرارة المأساة حينما يعرض المتسول نفسه على السيد لعله يشترية، لكن السيد يرفض ذلك فهو ليس بحاجة إلى الأحياء.

"وتبقى هذه المسرحية تمثل الاشتراكية العلمية التي تطمح لتقويض أركان النظام الطبقي"[٢].

([١]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة، م. ١ ص٣٠١.

([٢]) صبحة علقم م.س، ص٤٦.

والمستويات الثلاث مثلت السلطات الثلاث وهي دلالة واضحة للنظام الطبقي الذي كان سائداً وحاول محاربته كل المفكرين وونوس أحد هؤلاء.

مسرحية مأساة بائع الدبس

حاول ونوس إظهار معادلة متضادة في هذه المسرحية، فيها طرفان للعبة:

الأولى: الشعب والإنسان المغلوب على أمره والذي مثله خضور.

الأخرى: السلطة التي اتخذت من صفات التجبر والقهر وسلب حقوق الآخرين منهجاً والتي مثلها حسن بأدواره المتعددة.

ومن خلال بداية المسرحية التي تقول:

"الجوقة: في ساحة عامة تدور الحكايا، ساحة تحددها أعمدة من الناس، الناس الذين كانوا، والذين ليسوا الآن، لا تطلبوا التفاصيل الكثيرة، فنحن مثلكم، الخوف يلجمنا، والريبة منهجنا، يقال :لاينفع الحذر عند القدر... أما الآن بائعة مدن الأقدار التافهة!... فما نحن بعد إلا تماثيل في الساحة نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن..."

نجد أن هناك عدة عناصر حددها الكاتب منذ بداية مسرحيته وهي:

الساحة: التي تمثل الوطن العربي على المستويين الإقليمي والعام.

الحكايا: التاريخ الذي مرّ على الإنسان العربي.

الأعمدة والتماثيل: الناس الذين وصلوا إلى مرحلة التجمد والموت.

الخوف: وهو مخرجات السلطات العربية.

هذه الأركان الأربعة التي جعلها ونوس محطات في المسرحية تدل على أن المعركة تدور رحاها لكنها معركة من نوع آخر، لا تحتاج إلى السلاح الأبيض أو المدافع والطائرات، وإنما أدواتها الخديعة، والخوف، والتجويع من جهة والسلطة التي أوجدت هذه الأشياء من جهة أخرى.

فخضور بائع الدبس الذي يجول أطراف القرية كل يوم عشر مرات ليبيع ببعض الدراهم ليؤمن الخبز لعياله هو مخرجات هذه الأنظمة الظالمة التي لا تحاول توفير ولو أقل الأشياء إلى شعوبها، فاللغة ما بين السلطة وخضور تختلف فمثلاً:

حسن: (باسماً ببساطة) لا يا جاري، هل نسينا "وأما بنعمة ربك فحدث"

خضور: حقاً ولكن المشكلة كامنة في الأوصياء على نعم الرب .

فالسلطة لا ترى من الدنيا إلا جانباً واحداً وهو النعم التي يتمتعون بها فهم لا يرون من النوافذ ماذا يجري خارج أبوابهم، لم يتعبوا في الحصول على لقم العيش ولم يناموا على الأرصفة والطرقات، كل شيء مهيء ولذا فهم لا يتحدثون إلا بلغة (وأما بنعمة ربك فحدث).

وعلى الطرف الآخر نجد لغة خضور وهو الإنسان الفقير، الجائع، المتعب الذي لا يكاد يمسح قطرة من العرق حتى تنزل بدلاً منها، والذي أصبح في نهاية الأمر عبارة عن أعمدة، أو تماثيل في هذه المجتمعات، فهم لا يطلبون من الدنيا إلا لقمة الخبز والمأوى ورغم ذلك يتعرضون إلى كثير من المآسي.

لذا هم بنظره أوصياء ولكن غير مؤتمنين على هذه الأمانة والنتيجة كانت كما رأينا عند خضور.

إن الخوف الذي كان يلاحق خضور يجعله في حذر شديد من سماع أي شيء أو الحديث في أي شيء، فهو يظهر بأنه سعيد لكن هذه السعادة ليس مصدرها رغد العيش بل الولد الذي انجبته له امرأته، لكنه يعود ليقول:

"خضور: (مأخوذاً) ربما... حين أطوف المدينة كلها طولاً وعرضاً دون أن أبيع إلا القليل مما أحمل تنقبض نفسي بمرارة وخيبة" [1]

لقد عبر خضور أخيرا ولكن ليست بالصورة التي يريدها المخبر (حسن) فهذا الأخير يريد الإيقاع بذلك الإنسان المسكين، فيجره إلى المأزق " لا حسن: وعندئذ... لا ريب إنك تفكر، انهم السبب الفعلي للكساد [1]

(خضور: من...؟
حسن: أحياؤنا
خضور: مرة أخرى! والله أني لا أفكر بهم مطلقاً
حسن: (هامساً باهتمام) ليسوا إلا عصابة أنذال"[2]

([1]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة: ج١ ص٢٢٩.

([2]) ونوس: مج١ ص٢٤٢.

وهكذا يستدرج حسن خضور فيوقعه في المصيدة فيجره إلى السجن لكن المخبر لم يتوقف عند هذه الحالة بل يحاول أن يجسر خضور مرة أخرى ولكن هذه المرة بصورة أخرى يغير اسمه إلى (حسين) في المنظر الثاني فيحاول إخفاء نفسه على اعتباره إنسان آخر لكنه يشبه جاره الأول حسن ويدور المشهد كما كان في المشهد الأول ويسير حسين برواية المشهد وكيف مثلوا في هذا الطفل من قطع اليد ثم الساق ثم أرسلوها إلى أهله، وتبدأ الانفعالات في صدر خضور حيث إن الطفل الذي قتل هو إبراهيم واسم ولده إبراهيم فأخذ بالسب والشتم وإعلان اللعنتين على مقدمة المسرح ، إلا أنه يفاجأ بالسلطة تحوطه وتكبل يديه وينتهي خضور قائلا:

"خضور:حرام.. حرام و الله ... لم أخرج إلا منذ وقت قصير .. أتركوني اتضوع اليكم، دعوني أتاكد .. ابني اسمه ابراهيم .. والذي تقطع جسده إربا اسمه ابراهيم ..بحق نبيكم بحق آبائكم.. (يبتعد الصوت متلاشيا) دعوني.. ما جنيت دائما.. (سكوت موحش)" [1] وتأتي السلطة بصورتها الأخرى وبمشهد جديد لكن الذي يتغير فقط اسم المخبر حيث كان حسن فأصبح حسين ويصبح الآن محسن وعلى الرغم من قناعة خضور بأن المخبر الاول هو الثاني وهو الآن الثالث نفسه، فيحاول خضور إقناع نفسه بأن الأشخاص الثلاثة مختلفون إلا أنه يبقى في شك من أمره فيقول :

خضور : وحسن ؟ وحسين..؟ تذكر الخضور لا يحب الخداع .. هل أنجبت أمك ثلاثة توائم مرة واحدة؟

محسن : لتسبني .. لن أقبل أن..

وهكذا يدور الحوار بينهما في المشهد(المنظر) الثالث والرابع وتكون نهاية المنظرين واحدة : "صمتا ..صمتا.. ما نحن إلا تماثيل في الساحة نحن الناس الذين كانوا ... والذين ليسوا الآن .."[2].

وينتهي خضور مع نهاية المناظر المسرحية لكن وصف نهايته في المنظر الرابع تختلف قليلا، فالحق كانت نهايته أولا وثانيا إلا انه وقع مغشيا عليه ثالثا ، وهذه النهاية الحتمية لإنسان وقع في المصيدة عدة مرات و ما زال يلاحق من قبل السلطات

---

(1) ونوس: مج١ ص٢٣٠.

(2) ونوس: مج١ ص٢٣٠.

الطاغية، فخضور لم يحتمل مجريات الأحداث، و لم يستوعب ما يدور حوله فهو الإنسان الساذج البسيط الذي يصدق كل شيء، لأنه لا يقبل الخداع منه عكس طباعه لكن المصير المحتوم كان:

"خضور: (يرفع رأسه بين يديه، يتمتم عبر ولولته الحيوانية) انقلبت الأرض، .. تدور الأرض، من أعلى إلى أسفل، ومن أسفل إلى أعلى ..تدور .. حقا تدور تدور..تدور....."[1].

وتدور الأقدار ولم يبق خضور وهكذا يصبح تمثالا كباقي التماثيل، ومن خلال ذلك نجد أن ونوس أراد اطلاعنا على صورة السلطة التي تقبض على الإنسان بكل قواها ووسائلها التي تلبس ثوب الخداع دائما. في سبيل السيطرة على كل شيء . حيث أظهرها ونوس بأشكالها التالية:

١- التجسس على المواطنين وإثارتهم للإيقاع بهم وهذه الوسائل بقيت حتى وقت قريب وهو المبرر لسجنهم و التنكيل بهم وتعذيبهم .

٢- اللجوء إلى قتل الأطفال وتشويههم دون سابق إنذار .

٣- تضييق الخناق على الناس من خلال لقمة العيش .

وبالمقابل نجد ونوس يركز على سلبية الإنسان العربي والتي يحاول تخليصه منها ومن هذه السلبيات:

١- اتسام الإنسان العربي بالسذاجة و البساطة الأمر الذي يجعله معرضا لتصديق كل شيء وبالتالي وقوعه في الخطأ الذي يعاقب عليه القانون.

٢- لجوء الإنسان إلى بعض المعتقدات الخاطئة كتلمس الخضر وطلب الخلاص منه ونجدته، كونه يمتلك قوة وقدرة تفوق قدرات الإنسان العادية "إنهم وحوش كاسرة (بقسوة) ولابد أن الخضر قدس الله سره فسينظر إلى الضعفاء كما يفعل دائما، ولكن ماذا سأعمل الآن....."[2].

---

(1) ونوس: مج١ ص٢٣٠.

(2) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة: ج١ ص٤٧٧.

مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر

تأتي هذه المسرحية زمنيا بعد المسرحيتين السابقتين حيث كتبت عام ١٩٧٠ وكتبت أيضا بعد مسرحية الفيل يا ملك الزمان التي كتبها سنة ١٩٦٩ و لذلك فإنه يعد المتلقي بهذه الحكاية حينما يقول :

"هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟
لكن حكايتنا ليست إلا البداية
عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى
حكاية دموية عنيفة، وفي سهرة أخرى سنمثل جميعا تلك الحكاية"[1]

حقا إنها كانت حكاية عنيفة تبدأ بالهزل وتنتهي بالمأساة، فالصفات التي بنيت عليها المسرحية تدل على الفرق بين طبقات الوزراء و السلاطين والخدم. والخادم يسعى إلى إرضاء سيده ولو كلفه ذلك عمره. وهذا ما حصل فالمملوك جابر انتهازي وصولي يتصيد من أجل مصلحته الخاصة، فتقديم العون و المساعدة للوزير ليس من قبيل الحب له وحرصه عليه ، بل من قبيل انتهاز الفرص ليحسن وضعه المالي، فهو يؤمن بعد أن يقدم الخدمة واللازمة . لسيده الوزير سينال منه المكانة والمال . فصفاته لا توحي للوهلة الأولى بأنه سيقع فريسة للآخرين فهو "شاب تجاوز الخامسة و العشرين من عمره، معتدل القامة، شديد الحيوية، يمتاز بملامح دقيقة وذكية"[2] وهو حقا ذكي ولذا حاول أن يلعب لعبته الذكية فالخطة التي وضعها من أجل تخليص سيده من مأزق، وبالمقابل طمعه في الزواج من زمرد خادمة شمس النهار ولذا يقوم بتنفيذ خطته وينتهي الأمر بالمملوك جابر بالمأساة "وبعد أن تدحرج رأس المملوك جابر، حمله السياف . والدم يقطر منه، وتأمله طويلا ثم انفجر يقهقه"[3]

كان لرأس المملوك فائدة للوزير . فدخلت الجيوش بغداد (وكانت جيوش العجم تزحف كعاصفة هوجاء نحو بغداد، وفي طريقها خرّبت كل ما هو قائم. وكان الوزير يوالي الاتصال بقواده ويرتب معهم خططه، وفجر يوم استفاق الناس في بغداد على

---

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة: ج١ ص١٤٢.

(٢) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة: مج١ ص٢١٤.

(٣) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة: مج١ ص٢١٤.

الهول .. جيوش تهاجم المدينة وطبول الحرب تدوي، وهم لايعرفون ما يجري . يهرولون مذعورين، ويطلبون العون من العلي القدير، وانفتحت بعض الأبواب، واقتحمت الجيوش الأسواق، وأهل بغداد لا يعرفون ما يجري وعمل التتار وطلع الغبار، وقصرت الأعمار، وسالت الدماء كالانهار تشتعل والبيوت تنهدم،... وارتفع الأنين من بغداد كأنه سحابة من الغبار أو الدخان..."[1]

وبهذا يكون جابر قد قصر المسافات بالنسبة لوزيره من خلال إيصال الرسالة إلى ملك العجم، فالأمر يقع من خلال معادلة أنانية وانتهازية الخادم جابر ورغبة الوزير بالسلطة وخنوع الشعب واستسلامه من جانب آخر، فالشعب ببساطة راح ضحية هذه المعادلة الصعبة، لكن الرسالة التي أراد ونوس إيصالها هي النتيجة الواحدة التي لقيت المملوك جابر بما يمثله، والشعب الذي اتخذ من المقولات التالية طريقاً يسلكه (فُخّار يكسر بعضه) (من يتزوج أمّنا نناديه عمنا) فهذا الشعب بما يمثله من فكر جبان وسلبي،لا بد وأن نهايتة سوداء فهو يرفض أن يكون صوت الإنسان بلا صوت، ويرفض كل خضوع ومذلة وسلبية، فهو ينادي بالصوت العالي، والإنسان الذي يطالب بحقه ولذا يجعل من هذه الصور المأساوية مرآة إمام المتلقي لبث الوعي والثورة للتخلص من هذا الظلم الذي سيقع، وقد تكررت هذه الهزيمة عام ١٩٦٧ في حزيران لذا فإنه يربط بين الهزيمتين، وخاصة أن هذه المسرحية كتبت بعد الهزيمة ودماء الإنسان العربي لم تجف بعد.

كما يركز ونوس على سلبية الإنسان العربي والتي يعدها مثالاً في تكوين هذا الإنسان من خلال الحوار الذي يدور في المقهى:

زبون٣: والله يفش من قلة الموت...
زبون ٢: ماذا نفعل؟ الأمر بيد الله والمهم سترة الآخرة.
زبون ١: ناره
الخادم: حاضر"[2]

ويؤكد ونوس على سلبية الإنسان العربي الذين يمثلهم رواد المقهى بما يدور بينهم من حوارات في المقهى:

---

(1) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة: مج١ ص٢١٦.

(2) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة: مج١ ص١٣٥.

الحكواتي (بهدوء وهو يشرب الشاي) ما جاء دور الظاهر بعد!
الزبائن: أصواتهم مختلفة ما جاء دور الظاهر بعد!
نتظرها منذ نهاية الصيف الماضي،
كل مرة نطلبها تقول ما جاء دور الظاهر بعد.
بالله قلت لنا متى سيأتي دور الظاهر اذن...)[1]

فهذا الانتظار والتعلق بسير الأولين دلالات سلبية على عقلية الإنسان العربي، بالإضافة إلى قتل الوقت لشهور طويلة ؛ الغياب عن الواقع وعدم التعامل مع الإحداث بجدية وعقلية واعية فالفترة التي يركز عليها الكاتب هي الدولة العباسية والتي تمثل فترة نيرانيه بالنسبة للأحداث.

وعلى الرغم من هذه الصفات التي تسود الإنسان العربي آنذاك إلا أنهم مثقلون بالهموم والمآسي، فهم يحاولون التخلص من أعمالهم النفسية من خلال هذه الأجواء في المقهى، وسماع أم كلثوم:

أصوات زبائن:... آيوه..
يا سلام

يستقر المؤشر على المحطة، ويتوضح غناء أم كلثوم، وهي تكرر (الحب كده) العم مؤنس يرقب الزبائن، ويهز رأسه بينما يشرب الشاي بهدوء وتستمر الأغنية بضع دقائق هي فترة الاستراحة تقريباً، ومن حين لحين نسمع آهة (يا سلام)"[2]

فهذا الواقع المأساوي الذي أصاب كل فرد في بغداد وخارجها والآن تدور الدائرة على الإنسان العربي في فلسطين وغيرها، ورغم قتامتها وسوداها التي عرضها ونوس أمام المتلقي من خلال الحوار التالي:

الرجل الثالث: انهض وخذ دورك قبل أن يأتي من يأخذه

الرجل الرابع: وحق الله ليس هذا هو طريق الأمان.

الرجل الرابع: لا أستطيع بمفردي أن أصلح ولو زاوية صغيرة في غرفة[1]

([1]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة: مج١ ص١٣٧.

([2]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة: مج١ ص١٨٤.

فهذه اللحظة المطبوعة بالأمل ومحاولة إثبات الذات محفوفة بالخوف والقهر وفقدان الأمل أيضا، والرجل الرابع يمثل بالنسبة لونوس الصوت المليء بهذا الأمل والوعي فهو يحاول التغيير إلا أنه لا يستطيع ليس من قبيل العجز بل من خلال نظرة ونوس بأن التغيير لا يتم إلا من خلال الجماعة ، والمحاولات الفردية لا تؤثر في شيء ، فهذا الرجل الرابع بحاجة إلى وقفة من الشعب مع هذا الصوت الذي يحاول البروز فهو بحاجة إلى أصوات أخرى تدعمة وتسانده، والخطاب هنا موجه إلى رواد المقهى وبالتالي إلى الإنسان العربي أينما كان، ويحاول ونوس البحث عن مواطن الوعي أو يحاول إيجادها، فالحكاية الأولى تلبي طموح الناس البسطاء السذج فهي مليئة بالخسائر والهزائم، لكنها لا تلبي طموح الإنسان الواعي الباحث عن كرامته وانتصارات أمته، ولذا نجد في نهاية المسرحية يتحول الحوار:

الحكواتي: (وهو ينصرف) كانت تلك حكايتنا لهذه السهرة... وغداً نلقاكم بخير مع حكاية أخرى.

زبون١ : ما هذه الحكاية؟

زبون ٣: إنها قاتمة كحكاية البارحة؟

زبون٣: يأتي الواحد هنا ليفرج كربه، ويسري عن نفسه، لا ليكتئب ويحزن.

زبون٣: كلنا مثلك (للحكواتي وهو يخرج) ماذ قلت يا عم مؤنس... هل تبدأها غدا؟

الحكواتي: لا أدري... ربما... الأمر يتعلق بكم.

زبون١ : يتعلق بنا!"[٢]

وهذا الحوار الذي يحاول به الرواد الخروج من حالة الهزيمة إلى النصر، ومن البؤس إلى الفرج، يفاجئهم الحكواتي بالصدمة، وهي ربط الواقع بالماضي وهي إشارة واضحة إلى هزيمة حزيران التي ما زالت ومادامت تنزف، ودموع الإنسان العربي لم تجف بعد، فالحكاية تتعلق بهم بواقعهم وليس بالتاريخ المروي من خلال الحكواتي، وهي دعوة خفية للخروج عما هو واقع(ألم يتحشرج في الصدور)...؟

([١]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة: مج١ ص١٦٠.

([٢]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة: مج١ ص٢١٨.

السلطة في مسرحية الملك هو الملك

يقرع ونوس أجراس السلطة منذ اللحظة الأولى لهذه المسرحية، فالعنوان اللافت للانتباه هو المكتوب على لافتة معلقة في مقدمة المسرح، فقبل أن يخرج أي ممثل إلى الخشبة وقبل الدخول في عالم أي حوار تسيطر كلمة السلطة على الجو العام من خلال هذه اللافتة التي كتب عليها "الملك هو الملك لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية..."[1] فهذه اللافتة والتي تنظمها عنوان العمل المسرحي (الملك هو الملك) تؤكد على سلطوية السلطة لأن كلمة الملك وفي كل أبعادها تدل على السلطة والسيطرة والتملك، فهو أي الكاتب يضعف منذ اللحظة الأولى أمام معادلة أحد أطرافها السلطة، كما أن السلطة هنا هي المعادل والمساوي لكلمة الملك، فاستعاظ عنها بمفهوم الملك الذي يأخذ أكثر من بعد في مواقع أخرى.

فمنذ اللحظة الأولى، تختلف لغة الخطاب ما بين شخوص المسرحية.

"عبيد: (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة

أبو عزة: هي لعبة

الملك: نحن نلعب"[2]

فعبيد وأبو عزة يتكلمون بلغة الأخبار العادية التي لا تحتمل أكثر من كلمة البسطاء من الناس، بينما نلحظ السلطة تتغلغل في لغة الملك، فالكلمة الأولى التي نطقها هي (نحن) وهذا الضمير يحمل أبعاد التكبر والتضخم ووحدانية الخطاب، والغاء الآخر وغيرها من الأبعاد التي تنطلق من روح السلطة، ففي مدخل المسرحية تتكرر كلمة ممنوع أكثر من سبع مرات، ولا تكون صادرة إلا عن سلطة تحمل السيف بيد والتهديد والوعيد باليد الأخرى.

وقد أدخلنا ونوس منذ المشهد الأول إلى عالم ينقسم حسب مستوياته السلطوية، فالشخوص ثلاثة، الذين يمثلون السلطة وهم الملك ، والوزير، والسياف ومقدم الأمن أما الطرف الآخر عبيد وأبو عزة وزاهد وعامة الشعب الذين أشار اليهم الكاتب(بأصوات) أما الطرف الثالث والذي يمثل القوة المالية فهم الشيخ والشهبندر.

وتبدأ اللعبة بين بسطاء الناس والسلطة من خلال الحوار التالي:

---

(1) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص٤٨١.

(2) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص ٤٨٣.

"عرقوب : (وراءه تقف المجموعة الأولى) مسموح
السياف: (وراءه تقف المجموعة الثانية) ممنوع
عرقوب: ممنوع
السياف: ممنوع

عرقوب : والحرب بين المسموح والممنوع قديمة، قديمة قدم البشرية الدهماء، والرعاع العامة والناس، ولنا من الأسماء ما لا يحصى، لا نشبع من طلب المسموح.

السياف: والعظام، والملوك، والأمراء ، والسادة ،ولنا من الأسماء مالا يحصى لا نتعب من فرض الممنوع.

عرقوب: نحن نشدّ .

السياف: ونحن نشد[1].

وهكذا يستمر الجدل ما بين المستويين من المتحاورين حتى ينتهي الحوار إلى التوازن ما بين المسموح والممنوع وتتكشف اللعبة وإذا بها كلها أحلام بأحلام كما يقول " عرقوب: ونحن نحلم لكل واحد حلمه يلازمه مثل ظله، (ينادي) أحلام .. احلموا جميعا الأحلام مسموح بها" [2]

وتطالعنا اللافته التي تتقدم المشهد الأول والتي كتب عليها"عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية" [3]

وفي حالة ضجره أراد الملك أن يتسلى بشعبه فهو اللعبة الترفيهيه التي يتسلى بها حينما يشعر بالحاجة إلى ذلك، فالرجل المغفل الذي يحلم بالسلطة جاء وقته الآن، لابد من زيارته ليست لغايات اشباع رغباته بل لاشباع رغبات السلطان، فهو في حالة ضجر ولا يخرج من ضجره إلا هذا المغفل:

" الملك: أتذكر ذلك وعدناه مرة، أن نقضي معه سهرة أنس وطرب؟
الوزير : الرجل المغفل الذي يحلم بالسلطات، والانتقام من خصوم كثيرين،
الملك : هو بذاته ما اسمه؟

---

(1) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص ٤٨٤.

(2) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة، ص ٤٨٤

(3) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة، ص ٤٨٩

الوزير : أظن ... أظن أبو عزة المغفل.

الملك: سنذهب إليه الليلة، وسترى أي تسلية يخبئ لك الملك. هذه المرة أريد تنكرنا كاملا، ميمون يظن أنني أويت إلى فراشي، لن تخبر أحداً على الإطلاق، سنمضي عبر الدهليز السري الذي يقود بعيداً عن السور"[1].

وتبدأ قصة التنكر مع أبي عزة المغفل، فهو مغفل لأنه يحلم أحلاماً كبيرة تعلو قامته بكثير، صحيح أنها أحلام لكن هذه الأحلام ممنوعة، ولذا ستكون نهايته غير سارة، فهو لا يحلم بالملك كملك ولكنه يحلم به كونه سلطة يحاسب من خلاله حساده، ولا يقف هذا الحكم عند أبي عزة المغفل بل الحكم على الرعية أن تعيش لحظات تنكر كاملة من خلال اللافته الثالثة: "محكوم على الرعية أن تعيش الآن متنكرة"[2].

اللافته الرابعة: "الواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزة"[3] اللافته الثامنة" المواطن أبو عزة يستيقظ ملكاً"[4].

تأتي هذه اللافتات لتبين الفرق بين طبقتين تعيش الأولى في المقام العلوي من الحياة، وهم السادة، والثانية هي العامة التي تمثل الحياة البسيطة والقهر والجوع والأوبئة وما كانت أماني وآمال أبو عزة إلا للخروج من هذه الأجواء الدونية والتي تكلف الكثيرين تحمل المآسي، ويفيق صباح يوم وإذا بِهِ يصبح الملك المطاع، فهو بين الحلم والحقيقة، كيف كان بالأمس وكيف أصبح الآن.

"أبو عزة: (كأنما يحدث نفسه) ما أشد سطوة الأحلام! هل استيقظت فعلاً...؟ (يتحسس صدره ووجهه، يلمس الفراش، يمسك آنية من الفضة على طاولة قرب السرير)، يدي تخبرني ان ما المسه صلب وحقيقي، لكن ما تراه عيناي لا يختلف عن أطياف الحلم، هذا الفراش الوثير، والأثاث المترف الوفير، الفضة والذهب، المخمل والحرير، أي حلم مثير"[5] فنحن أمام حالة تنكر خطيرة، فالملك يتنكر لغايات التسلية

---

(1) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص٤٨١.

(2) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص٤٩٧.

(3) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص٥٠٢.

(4) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص٥٣١.

(5) ونوس، مجموعة ص٥٣٢.

وأبو عزة يتقلد دور الملك لغايات الانتقام وإثبات الوجود فالمملوك تحول ملكاً؛ والملك تحول مملوكاً وتتابعت حالات التنكر من العسكر والحراس والأمراء والعبيد وهؤلاء تنكروا لأنهم مجبرون على التنكر فمحور التنكر يدور في رحاب السلطة والطبقات الأخرى، ولولا وجود السلطة لما كانت تقبل حالات التنكر هذه وفي الحالة التي كان أبو عزة يعيش أوج فرحته حالات الواقع المخلوط بالحلم لشدة فرحته يعود إلى حقيقته فجأة تتلاشى الآمال ولم يبق من أبي عزة غير الذكرى كما في لافتة المواطن أبو عزة يختفي قطعة... قطعة"[1].

وتقوم هذه المسرحية على عدة منطلقات أرادها الكاتب:

١. إن حالة التنكر التي تعرض لها الكاتب تقوم على تكريس الوضع الطبقي وليس زعزعته فالملك بقي ملكاً رغم خلعه ثياب الملك وتاجه، والخادم بقي خادماً على الرغم من تنكره.

٢. أراد الكاتب التركيز على دور الملك أو الحكم في الوقت الذي حاول فيه الكتاب الآخرون التعرض للحاشية من الوزراء والأمراء والسلطات التنفيذية، ولم يشيروا إلى الحاكم إلا بالرمز، وهنا يرفض ونوس إدانة الحاشية وتبرئة الحاكم.

٣. يؤكد ونوس على ضرورة أن يكون الفرد واعياً لحالات التنكر وإلا يصبح هذا الفرد إنسانا مستلباً من كل شيء، كما حدث لأم عزة التي لم تستطع التعرف على زوجها، بينما ابنتها ترتعش وتكون أكثر وعياً.

لقد أجاد الكاتب في استحضار العالم السياسي والسلطوي في هذه المسرحية حتى كادت أن تكون هي السلطة والسلطة فقط وهو الجانب الذي أراد ونوس التركيز عليه أكثر من غيره.

---

(١) ونوس، مجموعة ص٥٣٥.

حضور النص السلطوي في مسرحية

منمنمات تاريخية :

لقد كتبت هذه المسرحية بعد حرب الخليج أي عام ١٩٩٣ كما هو مثبت في نهاية المسرحية المنشورة ضمن المجموعة الكاملة، وخلال هذه الفترة بدأ سقوط الإنسان العربي يتوضح أكثر فأكثر من خلال الهجمة الأمريكية والعالمية على قطر عربي مثل العراق.

وساد جو الخذلان وانعدام الثقة في نفس الإنسان العربي، فالأمل والطموح إلى الخروج من شرنقة الذل والقهر الإسرائيلي أصبح يتلاشى، وخاصة أن الفرقة بين الأقطار العربية زادت، وبروز قوة عربية تقاوم هذا الاحتلال أصبح مستحيلاً، وقد جاءت هذه المسرحية بعد فترة انقطاع طالت عند ونوس ، ولذا نجده يتوسع في مفهومه للسلطة فلم تعد السلطة هي سلطة ملك أو وزير كما رأينا في المسرحيات السابقة بل أصبح للسلطة وجوداً حتى في الدين والمجتمع وغيرهما. وقد وظفها من خلال حقيقة تاريخية سيئة جداً وهي غزو التتار لدمشق، وتدمير حلب وبث السلب والنهب والقتل والتنكيل، في كل مكان يحل به.

ومن خلال هذه المسرحية نجد أن السلطة تنطلق من ثلاثة مستويات

الأول: المستوى الديني

الثاني: المستوى السياسي

الثالث: المستوى الاجتماعي.

أما المستوى الأول: فإننا نجد أن رجال الدين أمثال تقي الدين بن مفلح، ومحي الدين بن المعز، وشمس الدين النابلسي لم يكن غزو التتار يعنيهم كثيراً فالمهم لديهم المحافظة على وضعهم وأرزاقهم مع استعدادهم الظاهري للمقاومة فيقول التاذلي:

العلماء والأعيان أهل دين ونخوة وهم يعرفون أنهم مكلفون بحفظ البلد وحمايته اللهم صلى على محمد وعلى آله وصحبه أجمعين... كنت أتأرجح بين النوم والصحو، حين وافاني حبيب الله، النبي المصطفى، اقشعرت الظلمة حوله وتهاربت، كان يلفه سربال أخضر، وكان وجهه كالسراج المنير، اقترب وفاض حولي خضرة ونوراً.

وبصوت عميق قال لي هذه المدينة عزيزة على قلبي، فانهضوا وحـاموا عنهـا، والذي بعثني رسولاً، واسكنني جنته، لن تقوم لكم قائمة إذا دخلها عدوي تيمور، ولا تخشوا الموت، فأنا جالس على الضفة، ثـم انفتـل عـني وابتعـد، فزعـت مـن الفـراش محموماً، فتراءت لي نجمة تنأى، وتختفي بالعتمة : قل لي أيها الأمير... أهناك تكليـف أوضح من هذا التكليـف؟[1]

فالتكليف بالدفاع عن دمشق أصبح امرأ واقعاً فرؤية التاذلي للرسول في المنام وتكليفه بالدفاع عن دمشق أصبح يأخذ بعداً دينياً لامناص منه، ولكن هل يبقى هؤلاء الرجال عند هذا التكليف أم يذهبون إلى زاوية أخرى، ففي الحوار التالي ما يدل على غير ذلك:

ابن مفلح: هلى صرت تبيع بالسر..؟

دلامة: الوقت صعب يا شيخ.

ابن مفلح: إن الله لا يحب المحتكرين.

دلامة: ولا النمّامين

ابن مفلح:غلبتني

(ويخرج ابن مفلح ضاحكاً)

دلامة: هذا عالم راجح العقل، إذا ضاقت سيتولى الأمر، ويعقد لنا الصفقة، ما من عقدة لا تحلها صفقة، شيء من الكياسة والسياسة. هم يبيعون ونحن نشـتري، ثـم برم الاتفاق، هؤلاء الحمقـى يملـؤون البلـد هرجـاً ومرجـاً، لأنهـم لا يعرفـون كيـف يعقدون صفقة، لن نتركهم يجروننا إلى الدمار، فالبلد لنا لا للحمقـى والمخـربين، نحـن نفهم الدنيا ونعرف كيف تنشأ الوقائع والحوادث...[2]

هكذا يتسلل التجار إلى عقول أهـل الـدين فيغـرونهم بـالأموال والصـفقات وسرعان ما يؤمن هؤلاء بفكر هؤلاء التجار و يسـيرون معهـم في طريـق واحـدة، ولم يردعهم دينهم وتقواهم عن المشي وراء هؤلاء، ويمتاز هـؤلاء التجـار بقـدرتهم علـى تعريف الأمور وتحليلها بالطريقة التي يريدون فهذا دلامة يقول:

---

(1) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ج٢ م. س ص٣٢٨.

(2) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص٣٤٥.

"اسمع يا بني أنا تاجر، يعرف أصول التجارة، ويتحلى بمزايا التجار والتاجر هو الذي يتكيّف مع كل الأوقات، ويغتنم المناسبات، إن الله سبحانه وتعالى حببنا بالربح وأغرانا به، تأمل هذه الدنيا، وقل لي ماذا تكون أنها تجارة الإنسان فيها يبيع أعمالاً وعبادة وتقوى والله ينقده ثواباً... ومقاماً في الجنة، و بضاعة الإنسان رخيصة، لكن الله سبحانه وتعالى يغريه..."[1]

فقد استطاع دلامة أن يقنع ولده أيضاً بأن هذه التجارة هي مباحة من عند رب العالمين فألغى فكرة الاحتكار أو الاتجار بأرزاق الناس وفسرها بالطريقة التي تخدم وتخدم ثلته، فيستجيب بهاء الدين لوالده فوراً، ويقول (أين نخبىء ما تبقى)[2]

فاحتكار المواد التموينية وإظهارها حينما لا يرتفع ثمنها هو أمر مشروع برأيهم فالتاجر هو القادر على التكيف مع كل المناسبات، حتى لو كانت الحروب، فاستغلال الفكر الديني ولغة الدين، وعواطفه ، في تحريف الأمور عن مسارها من أجل إشباع رغبات شخصية أمر مرفوض، على الرغم من تبريره بكل الوسائل لا بل يحاول أهل الدين منع هؤلاء المواطنين من القيام بواجبهم كما ورد على لسان مؤرخ قديم:

"وفي شهر ربيع الثاني، في الخامس عشر احتشد في الجامع الأموي خلق كثير من جماعات القراء والفقراء، والبطالين وكانوا يكبرون ويهمون بالخروج لكنس الخمارات، ولطرق البيوت التي فيها بنات الخطأ، لكن القاضي محي الدين بن العز ردّهم، ومنعهم من التشويش، وقد حصل كلام ثم تفرق الخلق ولم يحدث شيء..."[3]

وهذا المؤرخ هو لسان كل إنسان شريف، ولسان كل عربي عنده انتماء لهذه الأمة فالمؤرخ هو الصوت القادم من أعماق الإنسان العربي، وهو الضمير الذي يحاول أن يحيا ويحي هذه الأصوات الهادمة لكل أخلاقيات الإنسان، فهذا الضمير يرفض الاتجار بأرزاق الناس، وبأعراض الناس،... فهؤلاء التجار ومن تبعهم من رجال الدين يرفضهم هذا الضمير، وترفضهم أخلاقيات الإنسان العربي الذي عنده ولو بذرة انتماء.

([1]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة،ج٢، م. ن، ص٣٤٦.

([2]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. ن ،ص ٣٤٧.

([3]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملةت ج،١ م. س، ص٣٥٠.

أما المستوى الثاني وهو السياسي: فالمفارقة بين (نائب الغيبة) والسلطان فهذا الأول يحاول الهرب ويترك دمشق تواجه أعداءها كما كان يريدها أن تقع بأيدي جيوش الغازين دون قتال، فهو يرفض حتى البقاء فيها فهي قمة الخيانة التي يرسمها ونوص، فالأمر الأول الذي أطلقه على لسان المنادي يختصر أشياء كثيرة "(مع دقات الطبل، يرسم نائب الغيبة، يا أهل الشام يمنع إشهار السلاح أو الضرب بالمقالع، يا أهل الشام... يُمنع التعرض لمن أراد السفر ونسلم المدينة بالأمان..."[1] لكن الأصوات التي تنطلق من حناجر الشرفاء ما زالت موجودة فتعترض على ذلك النداء بل ترفضه، فدمشق لها حقها على أهلها ولا يقبل أحد أن تذهب بهذه البساطة والسهولة، فالشاب أحمد هو ذاك الصوت:

"أحمد: اخرس قطع الله لسانك

المنادي: إنها أوامر النائب

أحمد: اذهب وضع أوامر النائب في دبره"[2]

إنها أعلى درجات الرد والقسوة، فالانفعالية واضحة على الشاب الذي يريد أن يدافع عن وطنه وأهله، فلا يقبل بهذا النداء حتى لو صدر عن النائب نفسه، وكل هذا بينما كان السلطان يقاتل على الجبهة الأخرى ويحقق بعض الانتصارات، ولم يكن النائب الوحيد القادر على الخيانة بل كان عساكره ايضاً يعيثون في أحياء المدينة خيانة ونهبوا أموال الناس، وعاثوا فيها فساداً.

والحوار التالي يؤكد فسق هؤلاء الجنود:

"أحمد: (يلكز مروان) ما نحن فيه أهم من قطعة قماش يا مروان

مروان: سأختنق إذا لم أتكلم، رموا علينا ضريبة لطعامهم، وعلف دوابهم، ولم نتذمر، وسنسامح يا شيخ بالتجاوزات، وما يأخذونه عنوة، ولكن مقابل ذلك ألا ينبغي أن يعفونا من مشقة القتال وحماية الأسوار"[3]

فإذا كانت هذه الروح السلبية تسيطر على النائب والذي يمثل نظاماً سياسياً وسلطة لها موجودها في دمشق فإن الطرف الآخر، وهو المواطن له رأي آخر:

---

(1) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ج١، م. ن، ص٣٢٣.

(2) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج١، م. ن ، ص٣٢٣.

(3) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملةج١، م. س، ص٣٦٥.

أحمد: (وهو يتناول جرعة من الزجاجة) أهذا كل ما تفكر فيه، رزقك ومالك، اللعنة على المال وعلى الرزق، إننا هنا من أجل الكرامة، من أجل العزة، إننا هنا يا مروان من أجل البطولة، آه... حين يكون المرء بطلاً، يتهاوى أمامه الأعداء وتتساقط المدن،...[1]

وبالإضافة إلى المقاومة الوطنية التي تخلق بها المدافعون عن دمشق فإن الدور الديني كان له وقع كبير، صحيح أنهم أي رجال الدين انحرفوا قليلاً فمالوا مع التجار والمحتكرين إلا أنهم يعودون للإيمان بقضيتهم من جديد، وتبرز السلطة الدينية فتعلو السلطة السياسية، وفي التفصيل الثاني عشر تبرز هذه القوة جلية حينما أعلنها التالي:

أيها الناس... أنتم اليوم بلا سلطان، هرب السلطان، وتركنا نواجه مدننا هذا الكافر الجبار تيمورلنك... وحسب أعظمهم قدراً أن يقبّل يد الفقيه والقاضي، ولكن الدنيا فتهافتنا عليها... أيها الناس قال لي الرسول الكريم (لن يكون الموت إلا كعبور جدول ماء عذبٍ وهو وسط الخضرة، وسط الضوء والخضرة ينتظرنا على الضفة الأخرى، لكي يمسح على جراحنا، ويبارك جهادنا، أيها الناس الآن وأنا أتأهب للشهادة يمكنني أن استرد قدري ، أن أؤدي الأمانة الملقاة على كاهلي، أعلن أنا القاضي المالكي، عزل السلطان وتلك الطغمة من الأمراء، الذين ينتهكون الحقوق ويتسلطون على العباد، أيها الناس سأنوي الآن وسأصلي على نفسي صلاة الغائب ومن شاء منكم فليتبعني وليس أمامنا والله إلا المثابرة والقتال...[2]

فهذا التاذلي كان يمثل الجانب السلبي وهو مرادف للهزيمة، فحاول الشرائجي الانتقام منه فقرر سجنه وحرق كتبه على الرغم أنه كان قوي الحجة ولديه قدرة خارقة كما شهد له النابلسي، حتى أن بصيص الأمل التنويري كان مفقوداً في الجانب الديني وقد حاول ونوس إيجاد هذا البصيص من خلال (شعبان):

صُحن الجامع خال....و النار موقدة لا تزال....يدخل شعبان....شعبان: يمه... يمه أريد بزك يمه، جوعان يمه..(يقترب من النار يتدفأ ثم يدور حولها، أين كنت يمه، حليب.. حليب....

---

(1) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة، ج١، م. ن، ص٣٦٦.

(2) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س، ص ٣٧٩-٣٨٠..

(فجأة يتوقف، يرفع أذيال قمبازة ثم يبول على النار"[1] فهو يطفيء النار المتوقدة من كتب التاذلي و التي احرقها الشرائجي، فالكتاب يعد مركزا للتنوير و الوعي الثقافي، فإطفاء شعبان لهذه النار ولو كانت بأسلوب سيء إلا أنها علامة أرادها ونوس بأن النار انتهت و الكتب ستبقى موجودة .فمحاولة القضاء على الوعي الفكري باءت بالفشل و لم تستطع كل المحاولات من إماتتها وهذه الفكرة التي أراد ونوس إحيائها في اذهان العرب إبان حرب الخليج سنة ١٩٩١ فمهما حاولت أمريكيا تدمير التراث العربي والإنسان العربي وتاريخه ومقدراته فإنه سيبقى علامة بارزة في الكون. مادام هذا الإنسان موجودا ويحاول العطاء، والمحافظة على مقدراته وتاريخه، ويبقى ونوس مصرا على أن وجود هذا الإنسان ليس من خلال التاريخ فقط ويؤكد هنا على ضرورة الأخذ بالوعي التاريخي و التعامل معه بعقلانية ومثال ابن خلدون الذي طرحه في المسرحية هذه يقودنا إلى ضرورة عدم التعامل مع التاريخ بقداسة ومن الضروري أن نتحاور معه ونخضعه لمبدأ العقل والمنطق، فصوت ابن خلدون هو صوت ونوس حينما يقول:

أبن خلدون :ينتظرون ظهور المهدي، أو يرصدون نذر القيامة وميقاتها، حتى تقهرهم، وتسيطر عليهم عصبية جديدة أو غازية....[2]

لكن نظرة ابن خلدون هي نظرة هدم فينظر إلى الأشياء من منطلق سلبي خالص فلا بد لدمشق من النهاية حسب رأيه، لا بل يحاول أن يجد من تيمورلنك المخلص لهذه المدينة وعلى يديه تعود هيبتها وعزها وهي نظرة لا يرضاها ونوس، ومن هنا يقف من التاريخ موقف المتحفظ، وأسوأ صورة يوردها لنا ونوس، حينما قال:

"شرف الدين: لماذا لم تسافر مع السلطان يا سيدي..؟

ابن خلدون: لا أريد أن أتورط في فتنة بين سلطان وأمرائه، وهنا سبب آخر، طوال حياتي، وأنا أعاشر وأخدم أمراء وسلاطين ناقصين، لا تتوافر الفرصة كي ألتقي الملك على الطبيعة، فهل أضيعها؟!

ولكن إذا ساورته الظنون والريب فقد هلكت

---

(1) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص ٣٤٢

(2) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س، ص ٣٧٩-٣٨٠..

شرف الدين: هل أنت خائف يا سيدي؟

ابن خلدون: هل أنا خائف؟ في زمن الغروب والهرج، حظ كبير أن ينجو المرء بنفسه وعمله، (يتمطى) أرهقني هذا الجدل، لنسترح قليلا، فأمامنا نهار حافل و عصيب....[1]

فهي صورة الإنسان الإنهزامي وقد تكون صورة الإنسان الخائن الذي يقبل بالقيادة المستعمرة والمستحلة لكل مقدرات مدينته، والمبرر أن السلاطين ناقصون، وأي كمال يتوفر في تيمورلنك ليأخذ هذه الثقة العالية، من ابن خلدون الذي يريد أن يحتمي بعلمه في بلاط تيمورلنك فهذا الذي يرفضه شرف الدين ويعده خروجاً على قوانين الوطنية والقومية والإنسانية. ولا تبرر بأكثر من الأنانية.

أما المستوى الثالث :

فهو المستوى الاجتماعي: وهي المنافع التي تبحث عنها بعض عناصر المجتمع بكل شيء في سبيل الوصول إلى مآربهم، ففي الوقت الذي يرفع فيه أمير القلعة. اهدافه من التحصن في القلعة فانه يعلن عن فضائح الفئة الطاغية والتي استلمت تيمور وهي السلطة الرابعة التي ستدك القلعة فوق روؤس أبنائها فيقول:

" أزدار :...... قل لأهل الشام صمود القلعة هو الذي يؤمن لهم هذا السلام المؤقت، وقل لأهل الشام إن الذين يضحون بالمدينة هؤلاء الذين تحولوا جلادين عند تيمور، هؤلاء الذين باعوا المدينة من أجل بعض الغنائم الهزيلة، قل لأهل الشام إن كنت تجرؤ، أنت الذي ضحيت بالمدينة، ابن العز صار قاضي القضاة، وابن مفلح وزير المال، وابن الطيب كاتب السر، وابن النابلسي يلملم مكاسب الأوقاف وأموال البرطيل والشفاعة، وكلهم يتابعون في خدمة تيمور غير عابئين بما يحل بكم من ويل وشقاء .. "[2]

فالأطماع الاجتماعية والمناصب جعلت الكثيرين من أبناء دمشق يحاربونها ويقدمون مصالحهم الخاصة على المصالح العامة، ويفترض بالعالم والمفكر أن يقدم الدعم والعون للمجتمع ولا يتخلى عنه وقت الشدة، فالمجتمع الدمشقي تفسخ كثيراً

---

(1) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س، ص ٤٠٥

(2) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س، ص ٤٤٢-٤٤٣

بين هارب منها ومتآمر عليها ومنقب في سور القلعة، فقد تخلخلت بنية المجتمع الداخلية وهي الصورة نفسها التي حلت بالأمة العربية خلال فترة حرب الخليج وما بعدها ضد نظام ازدار القديم، ويأتي شرف الدين ليحاول التغلب على رأي ابن خلدون إذ يجب على المفكر والعالم أن يخدم مجتمعه بينما التاذلي يقاتل من أجل مرضاة الله أما سعاد فلم تأت إلى القلعة انطلاقاً من حبها في الدفاع عنها لولا وصية والدها.

فونوس عرض هذه المسرحية بأشخاصها ورموزها وأماكنها انطلاقاً مما حل بالعرب أثناء حرب الخليج عام ١٩٩١ وما بعدها. وهنا حضور النص السياسي والتاريخي في مسرح سعد الله ونوس من خلال هذه المسرحية.

حضور النص السلطوي في مسرحية

طقوس الإشارات والتحولات

رأينا في مسرحية منمنمات تاريخية كيفية التركيز على عدة مستويات من السلطة في دمشق اثناء غزو التتار، وهنا أيضاً يستقي ونوس أحداث مسرحيته من الشخصيات التاريخية فيقول في مقدمته: "أولاً المجاهد فخري البارودي حكاية صغيرة، روى فيها كيف استعر الخلاف بين مفتي الشام و نقيب الأشراف أيام الوالي راشد باشا و كيف تجاوز المفتي الخلاف الشخصي، ومد يد العون للنقيب حين أوقع به قائد الدرك آنذاك، وقبض عليه و هو يقصف مع خليل له....."[1] فمفتي الشام ونقيب الأشراف هي من المناصب المحترمة في الشام والتي يقام لها ولا يقعد، فالمفتي يمثل القيادة الدينية و هذه سلطة لها وجودها على جميع المستويات، بينما نقيب الأشراف يمثل السلطة الاجتماعية . وتأتي هذه السلطات لتمارس سلطاتها على المراة، فنقيب الإشراف عبدالله يمارس سلطاته من خلال الغانية وردة فهي بدورها تمارس سلطاتها النسويّة بقوة و بجرافة متناهية، فتبدأ منذ اللحظة الأولى حينما تمسك بالعود وتبدأ بملاعبة أوتارة، وتغني :

"وإن كان قصدك بالغرة ... أنا مالي رايحة بره
لنيمك على السرة ... وعلمك شغل الهوى

([1])سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج٢، م. س ص٤٦٩

وان كان قصـــدك بنهـودي *قم هات الدريكه والعودي*
لنيمــك علـــى زنـــــودي *وعلمك شغـــــل الهــوى*

يا عين .. يا عين ....[1]

ويصل عبد الله إلى حالة من السكر يعبر عنها بلغة أهل التصوف.. مدد..فهي حالة عالية من النشوة قد وصل اليها.

وتبدأ لعبة السلطة حينما يحاول قائد الـدرك (عـزت بـك) الإيقـاع بـالطرف الآخر من السلطة نقيب الأشراف عبد الله."يجلس عبد الله يحتسي كأسها بجرعة واحدة، يضع الدربكة في حضنه، يجر بها، بنقرات خفيفة، يضبط الإيقاع حتـى يغـدو راقصـا، تبدأ وردة بالرقص، و بين الحين والحين تقترب منه وتجيىء إلى الخلف باتجاهه، وكلمـا سقطت العمامة، أعادها إلى رأسها ، ثم يستخفه الطرب فينهض وهـو مسـتمر بـالنقر على الدربكة ويتلوى أمامها، تطوق آليته بمنديلها وتبدأ بتوجيه حركاته في جـو مفعـم بالضحك والنشوة والسكر. فجأة يقتحم المكان عزت بك، قائد الدرك ومعه عدد مـن رجال الدرك،يصاب عبد الله ووردة بالذهول، يجمدان، وتتدور عيونهما.."[2]

عزت:ياسلام..ياسلام..أنس وطرب وغرام

عبد الله:ما هذا إني في بستاني،كيف تدخلون دون إذن أو دستور!

عزت:الحكومة لا تحتاج إلى إذن أو دستور

عبد الله:و أنا ألا تعرف من أنا.....؟"[3] فكلا المتحـاورين صـاحب سـلطة، وكل منهما يحاول التغلب على الآخـر وأن يوقـع بـه فخـلاص الأول مـن الثـاني أو العكس يعني تربـع إحـداهما علـى سـلم السـلطة إلا أن المرأة تعـود لإثبـات قوتهـا وجبروتها حينما حاور المفتي (مؤمنة) زوجة النقيب، فالخلاص بيدها وتوسلات المفتي المتكررة إليها أعطاها قوة ووجودا أكثر فأكثر، فمؤمنه "التي أيقنـت مـن خـلال ثقافتهـا الواسعة، القيود التي فرضها عليها المجتمع، وخصوصـا إذا عرفنـا أن زادهـا في المعرفـة

([1])سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج٢، م. س ص٤٧٣

([2])سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج٢، م. س ، ص٤٦٩

([3])سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج٢، م. س، ص٤٧٥.

كان كتاب (ألف ليلة وليلة) و ما ينطوي عليه من دلالات سياسية و اجتماعية، أسهمت في إذكاء، فتيل رغبة مؤمنة في الانعتاق من هذه القيود الراهنه، وأولها الزواج الذي فرض عليها من قبل أبيها....[1]

وظهرت قوتها حينما عرضت على المفتي الصفقة، فهي تقبل أن تحل مع الغانية لتبرئة زوجها من الورطة إلا أنها تطلب مقابل ذلك الطلاق، ومع مماطلة المفتي ومحاولته التهرب من هذا الشرط إلا أنها تصر وتؤكد أن طلبها نابع من القناعه، فهي لا تقبل أن تعيش مع زوجها الذي أصبح من وجهة نظرها خائن، و هكذا تتصارع السلطات ما بين أبطال المسرحية، والقوة تنتقل بصورة فجائية بينهم بينما كان نقيب الأشراف والمفتي على نفس التوازي، يتراجع النقيب و يعلو عليه المفتي بسبب مراودته الغانية، لكن المفتي يبدي ضعفه أيضا امام مؤمنة زوجة النقيب لأنه يشعر بأنها ستخلصه من ورطة وقع بها مع زوجها.

وكان لانفلات مؤمنة واتباعها طريقا غير الطريق التي كانت تسلكها، فتحولت إلى امرأة شاذة في نظر المجتمع، و اتخذت من الدعارة طريقا لها. فسمّت نفسها (الماسة) فهذا الاسم هو نوع من الثورة على واقعها. أرادت أن تتخلص من كل شيء، من قيود الرجل على الإطلاق، وقيود الاسم الذي يحمل دلالة دينية، والخروج على قوانين المجتمع سواء كانت الدين أو العادة والتقاليد، والذي مثل الجانب الديني هو المفتي، فخرجت عن رأيه بقوة ولم تقبل منه أي شي فحاورها كثيرا وعرض عليها الزواج كي يخلصها من الدعارة ووعدها بالحفاظ عليها وصونها على أكمل وجه.

"المفتي :إنك أفضل من يستحقه،سأنسى كل شي، سأجعلك المدللة بين نسائي....."[2] لكنها رفضت هذا العرض فقضيتها ليست الزواج، ولذا هي التي طلبت الطلاق من نقيب الأشراف، ولا تريد أن تكرر هذه الفعلة فهي ثائرة على المجتمع على أبيها وزوجها و المفتي وكل الناس فهم السبب في انحرافها وخروجها عن المألوف وهي القائلة:

---

(1) صبحة احمد علقم ح.س ص٧١

(2) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج٢، م. س ص٥٥٣

يخيل إلي أنه، وفي لحظة سقوطي سينبت من مسامي ريش ملون، من جذور نفسي سيطلع الريش مزدهرا ومكتملاً، وسأحلق في الفضاء كالطيور و النسائم وأشعة الشمس، أريد أن أقطع الأمراس الليفية الخشنة التي تحفر لحمي،وتقمع جسدي، أمراس مجدولة من الرعب والحشمة والعفة ومشاعر الدنس و القذارة،من المواعظ والآيات والتحذيرات والأمثال ووصايا الأسلاف،صفائح فوقها صفائح، يذبل الجسد داخلها ويضمر، أريد (يا شيخ قاسم) ،أن أعتق جسدي، وأفك عنه هذه الحبال التي تمتص دمي، وتقمعه إلى أن يغدو حرا.......[1].

فالسلطة الاجتماعية هي التي شكلت عند الماسة حالة الرعب ومشاعر الدنس و القذارة. فهي مخلوقة في مجتمع سلبها كل شيء حريتها، لغتها ، وكرامتها، وآن الأوان لتعليق الرفض والاحتجاج، ويقابل هذا الرفض بعدة وسائل من المجتمع فيحاول والدها ردها إلى بيتها وتناسي ما جرى لها والمحافظة على شرفها وكرامة والدها، لكنها ترفض ذلك ويحاول المفتي أيضا، ويقف المجتمع كله في وجهها حتى أن هذا المفتي يعلن هدر دمها. وهذا ما أوقع الوالي في حيرة،فحيناً يحاول تعطيل الفتاوي، وحيناً يؤيدها، وحيناً يريد رفعها لعاصمة الدولة العليا، ومع هذا يحاول حماية(الماسة) من كل مكروه و يحاول الثأر لكرامته وشرفه فيستل خنجره ويطعنها طعنة واحدة فتموت وهي تحلم بأن تبقى كبيرة كما كانت:

الماسة:آه يا أخي ..لم تفعل شيئا. إن حكايتي ستزدهر الآن كبساتين الغوطة بعد شتاء ماطر، ان الماسة تكبر وتنتشر، إنها تنتشر مع الخواطر و الوساوس والحكايات، حكايات..حكا....[2] فهي تموت وهي رافضة إشاعة الفوضى حول اسمها، فهي لا تريد أن يروى عنها الحكايات،لأنها ستكون حكايات مؤلمة وغير واقعية. فقد ماتت الماسة وفي نفسها أن تعيش بكرامة وشرف فهي تحلم بزواج كزواج الخادم والخادمة القائم على المماثلة و الحب و الوفاء، فهي ترفض الزواج من المفتي لأنه فيه الامتهان لا المشاركة، وهذه الانتهازية هي التي أعلنها ونوس وهو يرفضها وخاصة من رجال الدين.

---

(1) الشيخ قاسم هو والدها

(2) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج٢، م. س ص٥٩٧

وبقيت سلطة المجتمع هي الأقوى في هذه المسرحية،على الرغم من قوة مؤمنة وثورتها على كل ماهو موجود، ومقاومتها لكل السلطات الدينية والابوية والاجتماعية، ورحلت إلى مرتبة تقع في دائرة اهتمام الوالي وحمايتها إلا أن قوة سلطة المجتمع قهرتها في نهاية المسرحية بحجة الدفاع عن الشرف.

ويعد هذا العرض لحضور النص السلطوي في بعض مسرحيات سعد الله ونوس نجد أن هذه السلطة جاءت على عدة مستويات و كانت أهم هذه البروزات السلطوية:

أولاً: الاقتصادية: والتي ركز عليها ونوس كسلطة إجبارية من الأعلى إلى الأدنى لترويض أو الوصول إلى المطلوب من خلال استغلال الغرض كما رأينا في مسرحيته جثة على الرصيف، ومنمنمات تاريخية، وكذلك تمثلت في مسرحية ملحمة السراب من خلال عبود الغاوي وغيرها من المسرحيات

ثانياً: سلطة المجتمع: والتي تعتبر سلطة اخرى من سلطات القمع التي تمارس على الفرد كما حدث (في طقوس الإشارات والتحولات) مع مؤمنة التي تحولت إلى عاهرة بسبب الضغوط الاجتماعية التي مورست عليها فأصبحت تسمي نفسها (الماسة) لأن المهنة الجديدة بحاجة إلى اسم يتوافق وطبيعة المرحلة وفي معظم مسرحياته الأولى كانت تظهر هذه السلطة بوضوح.

ثالثا: السلطة الدينية: والتي تعد أيضا من السلطات الاجتماعية و لكنها تأخذ وجهة خاصة وهؤلاء كانوا يتخذون من القرآن والأحاديث النبوية وسيلة للوصول إلى مبتغاهم وتسويغها لتلائم أهواءهم وميولهم، وهذا يرفضه ونوس ولا يقع فريسة (للتابو) فالشيخ متولي في (يوم من زماننا) و المفتي في _(طقوس الإشارات والتحولات) ، و التاذلي في (منمنمات تاريخية) والشيخ عباس في (ملحمة السراب) وغيرها.وما زالت هذه الظاهرة في مجتمعنا إلى هذا اليوم وهو الأمر الذي يرفضه العقلاء وعلى جميع المستويات المجتمعية .

رابعا: السلطة السياسية بأنواعها و التي أظهرها ونوس من خلال معظم مسرحياته والتي درسناها في هذا الفصل.

خامسا: ظهور سلطة الحاجة الإنسانية :من الجوع والقهر والظلم كما حصل لجابر في مغامرة رأس المملوك جابر وغيرها.

وهكذا نجد ونوس وقف على دقائق الأمور في كتاباته فهو إلى جانب إبداعه كان يمثل الكاميرا الخفية التي تلتقط الأشياء وتعيد تشكيلها من جديد فهو اللاقط والباعث والمحاور والمشاكس في آن.

٢ - حضور القضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس

"حيث شهدت (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) في عروضها الأولى، ورغم قتامة تلك المرحلة، شعرت بالفرح، فقد كانت المرة الأولى التي يتصدى فيها مسرحي عربي، في مثل ذلك الوقت الصعب، إلى مواجهة الحقيقة بكل قسوتها وعريها، فالجرح الحزيراني كان لم يزل ساخناً، والحيرة تخيم على الجميع مثل خيمة الرصاص، أما الوجع فقد كان يسري في العظام كأنه الطوفان، وكانت الضرورة تقضي أن يوجد أحد، مثل ذلك الطفل الذي أشار إلى الملك وقال أنه عار: ليقول شيئاً مماثلاً، وكان سعد الله ونوس ذلك الطفل الذي قال!"[1]

هذه انطباعات مشاهد لمسرحية ونوس، التي كتبها سنة ١٩٦٨ أي بعد حرب حزيران مباشرة، فقد استل أفكاره وانفعالاته من هذه الحرب التي أدت إلى دمار الأمة وتراجعها على جميع المستويات، وونوس كونه أحد الرموز الإبداعية في الوطن العربي لم يسمح لنفسه باتخاذ زوايا سلبية، بل فرد كل ما لديه من امكانات وبسط أذرعته وراح يتناول الحدث بالمسؤولية المطلقة.

بعض الأدباء لا يستطيعون الكتابة أثناء وهج الحدث بل ينتظرون، وقد تطول هذه الفترة الزمنية أو تقصر، فاختمار الموضوع في ذهنية المبدع لا بد له من هامش زمني قد يمتد إلى سنوات طويلة، ولكن السؤال هل استطاع ونوس المكوث طويلاً لكي يبدأ مشواره الكتابي عن حدث من أهم الأحداث على المستوى القومي والتاريخي

---

(١) عبد الرحمن منيف، الطفل الذي رأى الملك عارياً، مج٢ ص٧.

والديني، فإذا كانت النكبة أضاعت بعض فلسطين فإن الخامس من حزيران أكمل مرحلة الضياع، ليس ضياع الأرض والمقدسات فقط بل ضياع الروح والجسد معاً.

فقضية فلسطين أصبحت تأخذ منحى المحور الذي تدور حوله كل الأنظار والهواجس العربية، من المغرب العربي وحتى عُمان بالإضافة إلى كل المسلمين في العالم، كيف إذن لا تكون هذه القضية هي المحورية على مستوى الإبداع لدى كل الكتاب والمبدعين العرب، والأدب المسرحي هو جزء مهم من هذه الحركة الإبداعيه، ولذا نجد أن الحركة المسرحية وعلى امتداد الوطن العربي تناولت هذه القضية برؤى وقوالب تتوافق مع طبيعة هذا المبدع أو ذاك. كما ذكرنا سابقاً بأن بعض هؤلاء ظهروا بإبداعهم التي تمس روح القضية كما والحال عند الفرد فرج، ورشاد رشدي، وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهم.

وقد جاءت تجربة ونوس تتويجاً لهذه التجارب المسرحية ألتي عدها الكثير من الباحثين الأنضج فنياً، والأهم فكرياً بعد الهزيمة، وفاتحة مسرح التسييس الذي ابتدعه، ورأى دعائمه النظرية في بياناته المسرحية التي نشرت لأول مرة في مجلة المعرفة عام (١٩٧٠) وهذا دليل على أن بياناته النظرية قد صدرت عن ممارسة عملية للكتابة المسرحية (فونوس) كتب مسرحيته هذه في باريس عام (١٩٦٨) ونشرت لأول مرة في مجلة مواقف في آذار عام ١٩٦٩ ومن ثم صدرت عن دار الآداب ببيروت عام (١٩٧٠) وقد عرضتها فرقة المسرح الفلسطيني في بيروت عام ١٩٧١ ومن ثم عرضت بعد منع طويل في دمشق عام (١٩٧١)..."[1]

وما يؤسف له ليست الهزيمة فقط، بل الموقف العربي حتى بعد الهزيمة، فإشارات التضليل زادت، فلم تحاول هذه الوسائل الإعلامية إعطاء الحقيقة عن واقع المعركة، فهذه الوسائل لم تأخذ للأعداء اعتبارات بل اهتمت بقمع الشعوب وإلهائه عن معركته الأساسية، فالنساء يزغردن والجيوش في حالة هزيمة ومن هنا كانت الفاجعة عندما عرف العربي بهزيمته وهو يرقص ويغني على اعتباره منتصراً فزادهم الأمر يأساً على يأس، "لقد عاشت الأمة العربية جواً من الكذب والخداع، فالصحف ودور

---

(1) صبحة احمد علقم، م.سابق ص٨٩.

الإذاعة ومعظم أجهزة الإعلام كانت لا تمتلك الرصيد التاريخي علمياً ونفسياً لأعمال وتحركات العدو،..."[1]

وعندما يشعر المواطن بأن سلطاته تظلله فإنه يفقد الثقة بكل شيء وخاصة أن الأجواء السائدة تتطلب الصدق والوضوح والحرص على المصالح، وتلاحم القيادات مع الشعوب، فقد فشلت هذه الأنظمة العربية في إلغاء الفجوات ما بين قمة الهرم وقاعدته، وهذا ما زاد المأساة على المستوى الشعبي، فالهزيمة اصبحت مزدوجة.

١ -القضية الفلسطينية في مسرحيته

(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)

وفي هذه المسرحية يكون ونوس قد أفرد جزءاً كبيراً من اهتماماته للقضية الفلسطينية، لم يستخدم التلميح بل استخدم التصريح، وأظهر موقفه المنطلق من العروبة والقومية والأيديولوجية الدينية، وأولى هذه المواقف حين قال في غمرة ملاحظاته : "غداة حرب حزيران، كان معظم مديري ورؤساء المؤسسات الثقافية الرسمية منها خاصة، مندفعين، وبحماسهم التقليدي، لكي يثبتوا وجود مؤسساتهم، في أحداث الدولة، لابد أن تكون المؤسسات الرسمية حاضرة ، وحرب حزيران بالنسبة لهم ، لم تكن إلا واحداً من أحداث الدولة لا أكثر..."[2]

فيطرح ونوس حرب حزيران ، كأنها حادث سير في أحد شوارع دمشق أو عمان أو القاهرة ، فهي أمر بسيط لابد من تجاوزه والعودة إلى الحياة كما اعتادها الناس قبل الحرب ، وهو موقف ينبني على السخط والسخرية والعجب . وهذا الذي دعاه لأن يطلق صرخته عالياً في أولى سطور المسرحية حينما قال :- "في تمام الساعة التاسعة إلا ربعاً من صباح الخامس من حزيران ١٩٦٧م شنت اسرائيل - دولة تمثل اطر واصعب أشكال الإمبريالية العالمية – هجوماً صاعقاً على الدول العربية فهزمت

---

(١) احمد العشري، المسرحية السياسية في الوطن العربي، ط١ دار المعارف القاهرة ص٢٠.

(٢) سعد الله ونوس مج١ ص٢٣.

جيوشها واحتلت جزءاً من أراضيها، لئن كان الهجوم قد كشف بجلاء شراسة الإمبريالية وأخطارها المحدقة، فإنه قد كشف بجلاء أكثر حاجتنا لأن نرى أنفسنا لأن نتطلع في مرايانا، لأن نتساءل من نحن ولماذا ؟"[1]

فهذا التساؤل الذي يطرحه من نحن ؟ ولماذا ؟ من أصعب التساؤلات التي يطرحها الإنسان ويتلقاها في الوقت الذي خلصت فيه حرب حزيران وسيطرت الهزيمة على الإنسان العربي، فالمسرح الذي يمثل طبيعة الوطن العربي بلا واجهات وليس له عنوان يعتز به، ولا يدل عليه سوى لوحة سوداء ، والسواد في عرف الإنسان العربي أعلى درجات التشاؤم. فالدعوة إلى إعادة قراءة الأشياء، والبحث عن الأسباب التي أدت إلى الهزيمة هو الذي يجب أن يكون .

فهذه النهاية المأساوية لم تكن قدراً أو أمراً طبيعياً يمكن تعديه بسهولة بل لابد له من أسباب ، أدت إلى هذه النتيجة ، وهذه الأسباب تدخل في صميم المجتمع العربي ، سواء كانت السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية ، أو التاريخية ، ويضعنا ونوس في حالة إرباك واضحة حينما تأخر موعد العرض المسرحي ، ويحاول المخرج أن يتلمس الأعذار ، ويحاول المخرج المراوغة مرات ومرات ، لكن المتفرجين يحاولون الوقوف على الحقيقة ،حتى يقول أخيرا :- (المخرج) أيها السادة .. رجاءً أن تساعدوني على أداء هذه المهمة الشاقة ، ترددت كثيراً في القيام بها ، ولكن ما العمل ، كان الرسميون قد تسلموا دعواتهم فعلاً وكانت معظم التذاكر قد حجزت ."[2]

ويحاول المخرج تلمس الأعذار من الجمهور حتى كانت المسرحية (السيد عبد الغني) لا يستطيع المكوث كثيراً صامتاً ، يحاول الصعود إلى خشبة المسرح وإظهار رأيه على مرأى من الجميع ، ويصور لنا ونوس أجواء المعركة ، وكيف تختلط أحاسيس الجندي بميوله ورغباته :-

"الجندي ٣ :- منذ شهر كامل تقريباً لم تصلني رسالة من أهلي ، وعدتهم أن أسافر في إجازة لمدة أسبوع ثم جاءت الأحداث فألغت كل الإجازات ، أخي الصغير ينتظر أن أحمل له لعبة تمشي .

---

(1) سعد الله ونوس مج١ ص٢٤.

(2) ونوس مج١ ص٢٦.

الجندي ١ :- في آخر إجازة تخاصمت مع أهلي...اليوم .. كم يبدو لي ذلك مخزياً

الجندي ٢ :- ولم خصامك مع أهلك .

الجندي ١ :- تلك قصة طويلة تتعلق بالحب والزواج .. "[١]

وتبدأ الطائرات بالاقتراب من أجوائهم ، وتأخذ العربات المصفحة من الاقتراب أيضا، وهنا يحس الجنود بقيمة الرصاصة ، وسرعان ما تنتهي المعركة بالهزيمة ، في أجواء محزنة ولحظات كئيبة لا يستطيع المرء العادي تصورها ، فيقول المخرج :- "أتصورهم متكئين على أطراف خندقهم ، ساكنين كصرخات متيبسة تطلقها أرض غاضبة ..."[٢]

واللعبة التي أراد عبد الغني أن يوظفها في مسرحيته هي إحياء الموتى أو الاستمرار في عطاء الميت ، ورفضه لإنهاء دوره في المسرحية ، فيحيون القتلى ويقتلون الأحياء.

وعلى الرغم من أن المسرحية تحكي قصة قرية صغيرة هاجمها الأعداء وردود أفعال أهلها التي تتلخص في اتجاهين[٣] .

١. اتجاه ينادي بالرحيل لعدم تكافؤ المعركة ، والحرص على سلامة النفس والأهل والأبناء ويمثله المختار وأعوانه .

٢. اتجاه ينادي بالبقاء في الأرض والتخلص من كل قيد يمنع هذا الصمود ومواجهة الأعداء ويمثله الشاب عبد الله وأعوانه .

ويأخذ الحوار منحى المفاضلة ما بين الحياة أو الموت فعبد الله يرفض أن تقدم الأرض هدية إلى الأعداء بينما المختار لا يجد في ذلك ضرراً مقابل فرارهم بأرواحهم وأن هذه الأرض من الممكن استعادتها فيما بعد ، ويبقى عبد الله على موقفه مجرد خروج الإنسان من أرضه يعني ضياع الأوطان وتتعالى الأصوات ما بين مؤيد للإقامة في الوطن ومؤيد لمغادرتها ، ويشتد القصف ويزداد عدد القتلى ، وبين هذه وتلك تتعالى أصوات المتوجعين ويزداد والبكاء والعويل،

---

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص٤٥.

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص٤٧.

(٣) صبحة علقم م.س ص٩٠

"أصوات :- يا ويلي .. ابني .. ابني .... .
- انهدم بيت عبد الرحمن الدوري
- يا الله
- ظهري .. إني أحترق .. النجدة ..
- واأسفاه ..
- حريق
- عونك يا الله
- أهلي تحت الأنقاض .
- آه يا ويلي أسعفوني يا ناس ... "[1]

وتبدأ ملامح الحرب على فلسطين ، فالبيوت أخذت تتهدم والطائرات ترمي بالنابالم على المواطنين فتحرق الأطفال والنساء وغيرهم ، فيصور أجواء المعركة بأدق تفاصيلها وردود الفعل على المستويين الشعبي والرسمي ، ويركز على بعض مظاهر المجتمع التي كانت سائدة ومن هذه المظاهر :

١) **الجهل والتخلف** : - فقد صور الكاتب الإنسان العربي بالجاهل الذي يجب أن يعرف جغرافية وطنه على أقل الأحوال ، ويمثل هذا الجانب عبد الرحمن فيما يبدأ بالتساؤل عن اسم الضيعة فهو القادم إليها ليحضر مسرحية ، ويعلو المسرح ويطرح التساؤل .

"عبد الرحمن :- (من الصالة) يا سبحان الله .. ما اسم هذه الضيعة أيها المحترم .. ؟
متفرجون :- (تعليقات ضاحكة) كله فلكلور .
- ثم من يعرف كيف ستنتهي السهرة ؟
- كنا في التاريخ ، وها نحن ننتقل إلى الجغرافيا .
عبد الرحمن :- أسأل أيها المحترم عن اسم هذه الضيعة .
متفرجون :- يريد أن يعرف اسم الضيعة"[2]

---

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص٦٣.

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص٧٢.

وسرعان ما يرد عليه المتفرج بإيجابية غير عاديه ، فالإجابة التقليدية أن يذكرون له اسم الضيعة وينتهي الأمر ، لكن المخرج أراد غير ذلك فقال :" يا عم هذه ليست قرية بالذات، إنها واحدة من قرانا إنها كل قرانا .."[1]

فكلمة (كل قرانا) لها أبعاد أخرى غير البعد الجغرافي وهو ما أراد أن يوضحه ويركز عليه المخرج، فالقرية هي فلسطين، والقرية تمثل الوجدان العربي، وهي نقطة الارتكاز، ففلسطين تمثل قلب الوطن العربي، وهي مرتكز الديانات السماوية المهمة، وهي نقطة الصراع الحالي، ومناسبة هذه المسرحية هي ضياع هذه المنطقة واحتلالها من قبل اليهود .

وعندما يواجهنا الكاتب بحقيقة مره وهي الجهل وعدم معرفة هذه البلاد فهو أسلوب لجلد الذات الذي أراده الكاتب ، كما ركز على قضية مهمة وهي تعود ، إلى الجهل أيضاً وهو عدم قدرة الإنسان على الحوار وهذا ما مثله عزت وأبوه عبد الرحمن، إذ يرى عبد الرحمن طلب ابنه منه النزول عن خشبة المسرح هو إساءة أدب، ويجب محاكمته على الرغم من قناعة عبد الرحمن بتعطيل البرنامج الاحتفالي المعد له . وتتحول قاعة المسرح إلى فعل حواري شديد للوقوف على هزيمة حزيران وردود فعلها، ويستغل رجل السلطة الموقف فلا تعجبه الحوارات وهو الذي يجلس في الصف الأمامي ويلحظة واحدة يسيطر على الموقف ،"في هذه اللحظة يدير واحد من الصف الأمامي رأسه إلى صفوف وراءه ويشير بيده ، ينهض عدد من الرجال في العتمة ويقتربون منه فيسر لهم ببعض الكلمات ، وعلى الفور يتوزع بعضهم على مخارج المسرح ، ويتوزع البعض الآخر في أروقة الصالة .."(٢).

وما يؤكد قضية الجهل والتخلف أيضاً عدم قدرة الجنود التمييز بين الأشياء فهؤلاء لا يعرفون أقل الأشياء حتى أنهم ينظرون إلى جنود العدو وكأنهم مخلوقات أخرى .

"عبد الرحمن :- بعضهم روى حكايات كأنها الكذب ، يا سبحان الله .. واحد أقسم أن لعساكر العدو أجنحة ، وأنهم يطيرون كالهدهد .

---

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص٧٣.

(٢)سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص٨٢.

أبو فرج :- وواحد قال ... إن جنود العدو ليست بشراً بل آلات من حديد ، آلات تمشي وتتكلم ورصاصها لا يخطئ ...)"[1]

فإنسان ينظر إلى الآخرين بهذه الكيفية لا أظنه عاقلاً ، وتضخيم الطرف الآخر في نظر الطرف الأول له دلالات نفسيه عند الإنسان فيكون ضعيفاً ويائساً ، وينظر إلى الآخر نظرة القوة والرفعة أي فوق مستوى الإنسان كما حدث لأي مخرج، وغيره. وبالإضافة إلى قضية التخلف، إلا أن السلطات ما زالت تسعى إلى ترسيخ هذا الأمر وإهمال أهم القضايا التي تعترض طريق الأمة وهو الغزو الصهيوني وتأخر السلطات على عاتقها والتضييق على الناس ومنعهم حتى من مزاولة رغباتهم الفكرية، فأصحاب المقدمات الأمامية هم الذين يحركون أيدي الأمن من أجل إحباط هذا الإنسان الذي قدم إلى المسرح من أجل تنمية قدراته المعرفية ويصبح إنساناً متحضراً قادراً على التفكير من خلال الوعي الذي سيكتسبه من عالم المسرح، فهذا الواقع السلطوي يدينه ونوس ويحاول إبراز سلبياته.

كما يركز ونوس على قضية جديرة بالاهتمام وهي قضية التخلي عن الأرض، فالصرخة الأولى يطلقها أحد رواد المسرح .

متفرج :- ولماذا خرجتم؟(يعدل لهجته) إننا نفهم ما تعانون، ليس هيناً ما تعانون لكن لماذا خرجتم حتى قبل أن تبدأ الحرب ..؟

عبد الرحمن:- لماذا خرجنا ..؟

أبو فرج :- إنهم يسألوننا لماذا خرجنا ..!

عزت :- (وكأنه يحدث نفسه) المعنى واضح، والكلمات نفسها لا تسمعها لأول مرة.

عبد الرحمن :- يا سبحان الله، لو أنهم مكاننا ألا يخرجون ؟ ماذا كان بوسعنا أن نفعل .. ؟ "[2]

فالخروج قرار صعب، وله أبعاده السلبية على الإنسان الفلسطيني من أرضه، وهي مسؤولية أمام التاريخ، فليس من العقلانية الانسلاخ عن الأرض بسهولة، وليس من البطولة الخروج من الديار ولو كان المبرر الظاهر المحافظة على الأنفس البريئة من

([1])سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص٨٢+٨٣.

([2])سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص٨٧

الأطفال والنساء ، فخروج الإنسان العربي من أرضه يعني ذلك تركها للعدو يعمر فيها ويقيم وينشئ دولته بالطريقة التي يريد ، وهذا ما يرفضه ونوس على المستويين الفردي والجماعي .

وبالإضافة إلى المبرر السابق للخروج من الأرض يربط ونوس وعلى لسان المتفرج ما بين فلسطين وفيتنام إلا أن آخرين يرفضون هذه المقارنة .

متفرج :- إنه يتحدث عن الفيتناميين .

متفرجون :- وأين نحن من الفيتناميين .

عبد الرحمن :- نحن لا نسمع قصصاً عن بلاد بعيدة .

المتفرج :- إذن فلتسمعوا الآن ماذا يفعل فلاحو وفقراء هذه البلاد البعيدة.

عبد الرحمن وأبو فرج :- (معاً) ماذا يفعل فلاحو وفقراء هذه البلاد البعيدة؟

المتفرج :- يخيطون أجسادهم إلى الأرض ، يثرثرون فيها ، يجعلون من الحجارة شياطين ، ومن التراب ثعابين ...

المتفرج :- يموتون بالمئات .. بالآلاف ، لكن أرضهم تبقى لهم وأقوى دولة في العالم تهتز رعباً منهم "[1]

فالربط ما بين فلسطين وفيتنام يعطينا دلالة على أن الأرض بأهلها ويجب على الإنسان أن يتمسك بها مهما كانت الظروف قاسية ، فخياطة الأجساد بالأرض هو التصاق بإرادة ، وانتماء وإيمان ، وغير ذلك يعني زوال الإنسان والأرض معاً ، وهذا ما أراده ونوس من الإنسان الفلسطيني خاصة وهو بقاؤه في أرضه يدافع عنها ويعمرها بيديه كي يبقى الوطن هو الوطن ، فلا مبرر أمام الإنسان الفلسطيني لتركه أرضه حتى لو أدى ذلك الى موته وتجويعه فكل شيء يهون أمام الوطن.

وتبدأ الأسئلة تتلاحق أمام تحديد مسؤولية الهروب من الوطن ، فالموقف صعب والاختيار ما بين الوطن والروح أصعب ، هل يهرب الإنسان بروحه وولده وأمه وأبيه أم يلتصق بأرضه وبذلك يكون عرضة للموت والقهر والتجويع ..

ويبدأ الكاتب أسئلته حول تحديد مسؤولية ضياع الوطن فيقول :-

([1])سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص٩٢+٩٣.

المتفرج١ :- [بقوة كأنما ينفس غضباً مكبوتاً] نعم أنا كذلك ، واحد من هؤلاء الذين يقرؤوا كتباً نظرية عن الثورات والشعوب . واحد من الذين يجترون الأحلام الوردية ، وإني مثلهم ، انظر كيف أرى الأشياء ، إني هروبهم، إنك هروبهم، إننا هروبهم ، إننا الهرب بذاته ، هذا ما أفكر به ، يعكسون وجهي في المرآة، إني أهاجم نفسي في المرآة ألامِسُ عاري في المرآة ، إني مسؤول ، إنك مسؤول ، لكننا مسؤولون ، ما من أحد يستطيع أن يجد هذه المرة مخبأ من المسؤولين.."[1]

فالجدل حول تحديد مسؤولية المسؤول يعمم في ذاكرة الكاتب وتبدأ الاسقاطات، لكن في النهاية لا يستطيع تحديد المسؤولية لأنها مسؤولية، عامة لا تخص فرد دون فرد ولا جماعة دون جماعة (إني هروبهم ، إنك هروبهم ، إننا هروبهم) فالقضية الفلسطينية ليست قضية قطر دون قطر ، ولا قوم دون قوم فهي مسؤولية جميع العرب والمسلمين وحتى المسيحيين ، ويحاول الكاتب تحديد المسؤولية أكثر فأكثر من خلال النظر إلى المرآة فالمرآة هي الجهة الوحيدة التي تعكس الصورة الحقيقية وهي الطريقة الأحق بالإجابة عن السؤال المهم (.. من نحن) ..؟

المتفرج ٢ :- قبل الهزيمة يوجد السؤال .. الهزيمة تنفض عنه الغبار لا أكثر ، (يعود إلى اللعبة ، ويحدق في المرآة ، ويسأل سطحها الصقيل ، بإلحاح ، من نحن ..؟ في الجوف .. في القعر .. في الزوايا ، هناك ..لنحملق جيدا .

لا تتعبوا عيونكم ، فلن تروا شيئاً .. لا شيء في المرآة إلا وجه .. إلا صورة..."[2]

من الذي يجيب عن السؤال (من نحن) فالإنسان تحول إلى خديعة ، لا يستطيع حتى تحديد ملامحه ، أو معرفة ذاته ، فلتكن المرآة إذن هي الناطق ، وهي العاكسة للحقيقة وسرعان ما تكون المرآة مخادعة أكثر فأكثر .

"المتفرج :- لا شيء على الإطلاق .. ولكن أتعرفون لماذا ؟

المتفرجان ٣+١٥ :- لماذا .. ؟

المتفرج ٢ :- لأننا صور ممحوة ... " (٣)

---

(١)سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص١٠٢.

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص١٠٣.

(٣) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص١٠٤.

ويثبت الحوار بأن الجميع صوراً ممحوة ، وجاء هذا التأكيد من المتفرجين في حواراتهم، ويعود سبب محي هذه الكائنات البشرية إلى وجود القوة القاهرة في الأنظمة العربية ، فممارسة الديمقراطية ممنوعة ، والحرية الفكرية ممنوعة ، ولذا يلقي الكاتب باللوم على السلطات العربية بكل دقة ، فالألسنة يجب أن تستقر في الحلوق، وتحريكها يعني تحريك كل القوى الوطنية لغايات إلقاء القبض عليك وزجّك في السجون التي لا تعرف الشمس وليس فيها مقومات المسارح ، ويبدأ الحوار بين المتفرجين من جهة وعبد الغني والمخرج من جهة أخرى ، فالمتفرجون يحاولون الخروج عن المألوف وإثبات إنسانيتهم من خلال أقوالهم لكن المتفرج يرفض ذلك ، ويعتبره خروجاً عن النص ، وهنا يمثل المخرج دور المسؤول أو السلطة التي ما زالت تمارس طقوسها القمعية على رقاب الشعوب ويتوعد كل الذين يتدخلون في المسرحية .

"المخرج :- العواقب وخيمة لو تركناهم يستمرون ، أشم رائحة مريبة .. إنهم يهددون الأمن والسلامة العامة ، سنبدأ مرة أخرى مهما كلف الأمر .."[1]

أما العجوز الذي أصر الخروج عن المألوف ويصعد خشبه المسرح وهو مقتنع بما يقول ، فيطلق قضية معلم الجغرافيا ، والسؤال ، لماذا معلم الجغرافيا فقط دون باقي العلوم ، والمعارف ... ؟ فالجغرافيا أصبحت في عرفه مهزلة لا يجوز التحدث فيها ، فهذه الخريطة التي درسها العجوز منذ عشرين سنة أين هي الآن ؟ هل بقيت على حالها ؟ ماذا أصابها .. ؟ فانهارت دول وتشكلت دول والإشارة هنا إلى ضياع فلسطين وإقامة دولة إسرائيل ، وتنسلخ الإسكندرونة وضفاف الخليج وتلحق بها فلسطين .. وقد استخدم الكاتب أسلوب درامي جميل ومؤثر :-

"المتفرج :- (خافت الصوت) لواء الإسكندرونة .

المتفرج ٣+٤ :- (معاً) ضفاف الخليج .

العجوز :- سلخه من الطرف الوسط في المدخل ، في الصدر

المجموعة :- (معاً) فلسطين ...

العجوز :- الطلاب يهزؤون ، الطلاب نيام ، لم يرد أن يخفي عنهم أمانيه العميقة ، قال لهم أنه سيحتفظ بالأجزاء الممزقة في درج مكتبه .."[1]

([1]) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص١٠٤.

فالطريقة التي استخدمها المخرج ، أسلوب مؤثر ، فتقطيع الخريطة يعني بالنسبة للعجوز عندما روى حكايته إحدى أمرين :-

١. استحالة بناء الخريطة ثانية أي عدم عودة الأرض وإقامة الدولة العربية.

٢. السخرية من الأسلوب الذي تمت فيه طريقة التجزئة وكأنها أسهل من تقطيع ورقة ودسها في جيب المعلم .

وكل الحالات صعبة ووقعها مؤثر فهذه القطع تمثل المهاجرين ، والفقراء ، والجياع والعراة من أبناء الأوطان المشردين في أرجاء الدنيا . وتختلف مستويات تلقي النبأ ، فالمخرج ما زال يصر على التبرير السلبي بينما المتفرج رقم(٧) يرفض قبول التمزق أو الانخلاع من الجذور أرقى التهديد ، أما المتفرج رقم (١) يعتبر السقوط نقطة انطلاق جديده فالإدارة موجودة ، والخيام التي قامت للفلسطينيين هي علامة على تمسك هذا الإنسان بأرضه حتى تبدل الخريطة لا يعني لهؤلاء الناس شيئاً . فالصرخة التي يطلقها ونوس هي المؤامرة التي تحولنا في لحظة واحدة إلى بهائم ، لا نملك القدرة على التفكير ، الجميع يحلم بالمسؤولية وهي طموح مربوط بالأيادي السود .

المتفرج رقم (٧) – نسي المعذب عذابه في ذلك اليوم من حزيران ، وسالت بنا الشوارع ، كنا جميعاً نريد ألا نقبل ، نريد أن نكون مسؤولين "[٢]

ولذا تناسينا الآلام الفردية والجماعية ، نسينا عرينا ، وجوعنا وغيبتنا ، كما نسينا ضياع الأوطان ونهاية عروبتنا وثبات أمتنا .

كما يركز ونوس على دور المرأة القيادي والذي لا يقل عن دور الرجال الشرفاء والجاهدين ، فدورهم ريادي ، ويؤخذ بعين الاعتبار وهو ما أراده كيف لا وهي القائلة :- امرأة :- (من الصالة) أرادت النساء صنع الرصاص وقنابل من حليهن .

متفرج :- (من الصالة) أردنا سقاية الأرض بدماء الغاصبين .

امرأة :- (من الصالة) أرادت النساء أن يضعن خوذات بدلاً من المساحيق .

([١]) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص١١٠.

([٢]) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص١١٥.

امرأة :- أن يحملن بنادق وذخيرة بدلاً من حقائب الزينة ..."[1]

بالإضافة الى كل أصناف الشعب، فالخبازون لهم دور إيجابي، والحدادون وكل فئات المجتمع العربي، وهذا رأي يحترم ولو كان على سبيل الأمنية . أما الجانب الإعلامي فكان على جميع مستوياته متآمراً وساقطاً ، فكان دوره سلبي وانهزامي وقد أثر على الشارع العربي تأثيراً سيئاً ، فيقول :-

"المتفرج ٧ :- من على شرفاتهم ووراء مكبراتهم ، قالوا لنا بوجوه عابسة .

المتفرج ٥ :- وعيون مهددة .

المتفرج ٧ :- عودوا إلى بيوتكم ، وتابعوا من وراء مذياعاتكم بطولات جيشنا الباسل وفي لحظات تفرقت جموعنا ، التي احتشدت بها الشوارع دون موعد .

المتفرج ٣ :- وخابت إرادتنا .. "[2]

فالتصريحات الإذاعية التي كان يطلقها المذيع أو الناطق باسم الدولة هي تصريحات مخادعة ولم تستطع خدمة نظام الحكم بشكل عام ولم تستطع خدمة المواطن العربي الذي أحس في نهاية الأمر بأنه مخدوع وكل ما كان يسمعه كذب وكذب .

"المتفرج ٧ :- عدنا إلى حارتنا ، إلى بيوتنا ، إلى المقاهي والشاي وهدير الإذاعات ..."[3]

فالحالة هذه ورصدها من قبل ونوس ليؤكد لنا بأن المؤامرة كانت موجودة وعلى جميع المستويات ، فالسلطات تشعر المواطن بأنه غير معني ، وهي بدورها غير معنية مما كانت النتيجة على ما رأينا من استلاب الأرض وضياع الإنسان .

ولذلك تأتي أم اسحق التي تمثل الصهيونية السياسية الحاقدة لتقولها بصراحة :-"كل مكان تدوسه بطون أقدامكم يكون لكم ، من البرية ولبنان من النهر ، نهر الفرات ، إلى البحر الغربي يكون تجمعكم ... ولا تعف عنهم بل أقتل رجلاً وامرأة وطفلاً ورضيعاً بقراً وحماراً "[4]

---

(1) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص١١٨.

(2) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص١١٩.

(3) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص١١٢.

(4) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص٦٩.

هذه هي البنية الفكرية الصهيونية التي أراد ونوس التركيز عليها وإبرازها، يبين لنا طرائق تفكير الإنسان الصهيوني ، فهم يتمثلون هذه السياسة لترسيخ كيان سياسي ، لأن من معتقداتهم أنهم هم الأسياد وباقي البشر ما هم إلا خدماً خلقوا لأجلهم ، "ما هم إلا حثالات وقرود تسير على قائمتين ، ولا تحسن إلا الشر والكذب ...واللغة الوحيدة التي يفهمها هؤلاء الهمج هي الشدة"[1]

وبناء عليه خلق الصهيونيون الطريقة التي تبني عليها دولة بني إسرائيل فيربون أبناءهم ويحقنون عقولهم بكل ما يمس للعرب بإساءة، ويسحبون من عقولهم كل ما يمس للعرب بأخلاقيات راقية، فالإسلام برأيهم يقوم على الإرهاب، والعرب ما هم إلا حيوانات لا يستحقون الحياة. وما إسرائيل إلا شعب الله المختار الذي يستحق الحياة حتى لو كلفهم هذا إبادة البشرية كاملة.

فالإنسان الصهيوني برأي ونوس أصبح واقعاً وعلينا مواجهته فهو يمثل إلى جانب القوة السياسية أيديولوجيا راسخة في عقولهم ، وعلى الطرف الآخر الإنسان العربي الذي يمثل في حقيقته البساطة والاستسلام وضعف الإمكانيات ، ويحاول هذا الصوت الفلسطيني أن يقف ، ويكون على قدر المسؤولية فهذه القارعة تربت على ظهر وليد أخيها ، وتحشو في ذاكرته قيمة الأرض فيقول :- "أنا وعد بن محمد الصفدي عرفت قبل الولادة ، قصتي ... طردت مرتين من بلدي ، ولما كانت ساعة ميلادي عز علي أن أرى النور في أرض غربة .. فتمسكت بجدار الرحم وعاندت حتى استطاعت أمي أن تأتي وتلدني في أرضي ...وقبل أن أتم أول شهوري انتزعوا أمي مني ، ورموها خلف الجسر ...حين كان عمري سبعة شهور ، سجنوا عمي إسماعيل .. وعمتي تتمنى أن أكون حين أكبر مثل عمي إسماعيل ... ومثل جدي .. "[2]

---

(1) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص١٠٥-١٠٦.

(2) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص٦٨.

ب -القضية الفلسطيني في مسرحية الاغتصاب

لقد عاد ونوس بعد انقطاع طال عن كتابة المسرح، وعاد بمسرحية تحمل القوة في اتجاهين:

الأول: أنها تناولت قضية من أهم القضايا على الساحة العربية والدولية ووقف عندها الأمر الذي لفت انتباه الكثيرين.

الثاني: أدخل الشخصية الصهيونية بصورة تقابلية مع الشخصية الفلسطينية وهذه تعد جرأة إذ قليلة هي الأعمال التي تناولت الشخصية الصهيونية في أعمالها.

إذ كان إدخال الاسم اليهودي لأي عمل عربي بمثابة خيانه غير مقبولة وقد تجرأ ونوس على إدخال هذا العنصر إلى مسرحيته الاغتصاب من منطلق تعامله مع الواقع، فالكيان الصهيوني أصبح كياناً موجوداً ودولة قائمة لا يمكن تجاهله. والصراع القائم ما بين الفلسطيني أو العربي والصهيوني هو صراع سياسي فالعدو الذي يواجه الإنسان العربي هو عدو صهيوني يمارس كل أنواع القتل والتخريب والتنكيل، والهم الذي يحاول تجسيده هو إقامة دولة إسرائيل، ولا يسعى لإقامة كيانات ايديولوجية وهذا ما يؤكده أحمد نجم بقوله 'لا يمكن تقديمها – القضية إلا من الزاوية السياسة وأن أية محاولة لزج الدين فيها أو تقديمها كصراع إثني أو قومي يجعلنا نخسر... فالمستوى السياسي هو وحده الذي يعطيها عدالتها وعقلانيتها وبعدها الواقعي'[1]

وهذا ما مثلته الشخصيات الصهيونية في المسرحية مثل أم اسحق ومائير، وما يركز عليه ونوس هو ارتكاز هذه الشخصيات على بعض المواقف التوراتية التي تأخذ الجانب العدائي للإنسان بشكل عام، فكل ما هو غير يهودي يصبح عدواً، فتؤخذ 'بصورة انتقائية فاضحة فهم يركزون على أسفار الاحتلال والتدمير والقتل'[2] أما الجوانب التي تكون فيها مواقف إنسانية وتمثيل الروح الأخلاقية فانهم لا يتعاملون- معها هذا ما أرادته الفارعة – على حب الأرض، والمحافظة على الحق وهو الطريق الذي سلكه الأجداد، على خلاف التربية الصهيونية التي تقوم على العداوة وقتل الآخر، وإنهائه مهما كانت الأسباب.

---

(1) احمد نجم – الهدف، الاغتصاب بين الكتاب والقارئ، الهدف ع١٠١٢ ١١ دمشق ١٩٩١ ص٣٧.

(2) احمد نجم، م.س ص٦٩.

ويظهر ونوس الموقف المسبق للصهيونية وكيف اتخذت القرار بالقضاء على أي كيان غير يهودي، ولا يقبل إلا بالقضاء على هذه الكيانات فيقول الدكتور ابراهام منوحين: "هذه مملكة العصاب والجنون، الرأس كله مريض والقلب بجملته سقيم، من أخمص القدم الى الرأس لاصحة فيه، بل مكلوم ومحبط وجراح طرية لم تعصب، ولم تكن بدهن..."[1]

فالهدف أمام الكيان الصهيوني والسياسة اليهودية واضح ولا بد من استئصالة طالما أنه مريض، والقضاء على هذه الكيانات تعني إقامة كيان بديل وهو الكيان الصهيوني، ولذا يتوافق خطاب الدكتور مع شخوص المسرحية الآخرين فيقول موشي: اذبحهم ذبحاً.[2]

وعلى الرغم من أن ونوس يظهر بصورة جلية هذه المواقف العدائية للعرب إلا انه لا ينكر أن بعض اليهود ليست لهم علاقة بالحركة الصهيونية، ولا يظهرون أية عداوة لهؤلاء العرب بل يظهرون الود والحب فها هو ابو اسحق من هؤلاء، وتظهره أم اسحق على أنه خائن ويشكل خطراً على الصهيوينة والقومية اليهودية فتقول الأم:

"بل كان يعلنها بوقاحة صاخبه، في فترة من الفترات أصابه ولع الدفاع عن العرب، كان يريد مناكدتنا، صار يجمع أقوال اليهود الموسوسين من أمثاله ويشرب بها أمامنا، قال فلان، وقال علان، وكنت أحمر خجلا، وأتميز غيظا، وذات يوم سمانا وكالة للرأسمالية اليهودية والعالمية، فأمسكه مائير من ياقته، وقال له بصوت باتر، ابلعه، فبلع لسانه وسكت، كان جباناً رغم ضوضائه..."[3]

حتى أن الأم تتنكر لأبوة زوجها لابنها (جوزيف بنحاس) وتفرق ما بين الأب الذي يأتي من صلب ولده وما بين الأب الذي يربي ويساعد الإبن على بناء شخصيته ومستقبله، وبهذا تؤكد بأن (مائير) هو الأب الفعلي لإسحق، وتتنكر لأبيه الحقيقي.

---

(1) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س، ص٦٩.

(2) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س، ص٦٩.

(3) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س، ص١٣٩..

وهكذا يستمر ونوس بإظهار الحقد الصهيوني الدفين وما يهدف اليه من خلال وجوده في فلسطين، ويظهر ونوس القدرة الخارجية للإنسان الفلسطيني ويظهره وهو في مقاومته إذ لم يكن الإنسان الفلسطيني يوماً متخاذلاً ومجاهداً، ففلسطين تحولت الى ساحة معركة، ولم تعد ترى غير النيران:

الفارعة: ماذا تعنين؟ أخبريني... ماذا يجري...
دلال: إنها تشتعل وتمتد
الفارعة: هل تمتد فعلاً؟
دلال: نعم، من بيرزيت الى غزة... ومن الجليل إلى القدس[1]-

فالحركة الثورية تسيطر على كل أجزاء فلسطين إذ لم يكن الوطن سلبياً يوماً ولا المواطن كذلك، إلا أنه يظهر الوطن العربي يمارس سلبيته علناً، ويرفض ونوس هذه الممارسة ويعتبرها عاراً في جبين الإنسان العربي لان القضية الفلسطينية هي قضية الجميع فيقول على لسان الفارعة:

"دلال: غداً المظاهرة الكبيرة، يجب أن أمضي الأن... هل تريدين شيئا؟
الفارعة: كم أتمنى لو كنتُ معكم.
دلال: هي أيام وتكونين معنا.

الفارعة: لو أنهم يرسلون بدل الأناشيد بعض الدم والطحين، حقاً هذا ما نحتاجه بعض الدم والطحين..."[2] .

وهكذا يستمر ونوس في رسم صورة الصهيونية الحاقدة على كل بني الإنسان بجرأة وبأسلوب مقبول بعيداً عن الانفعالية المتخبطة، وإظهار ايديولوجية هؤلاء الأعداء المنخورة في تشكيلها، وسقوط الإنسان العربي في مواجهة هذه القومية المتفككة.

ولم يحاول الباحث التوغل كثيراً في هذه المسرحية لأنه سيأتي على دراستها بالتفصيل في فصل لاحق.

([1]) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س، ص١٥٤.

([2]) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س، ص١٥٥.

الفصل الرابع

أثر المثاقفه مع الغرب

في مسرح سعد الله ونوس

١ - سعد الله ونوس والتغريب

صحيح أن المسرح العربي بدأ طفلاً، يحاول النهوض من مخدعه بصورة بطيئة، إلا أنه يختلف عن باقي الفنون الإبداعيه من حيث المولد والنشاط، وأمر طبيعي أن يمر هذا المولود بالمراحل اللازمة لكي يصل إلى مستوى المعاناة وإثبات الوجود، وقد ذكرنا سابقاً كيف بدأ وخاصة عند سعد الله ونوس، فهذا الكاتب الذي انتقل بجسده وروحه من سوريا إلى أقطار عربية أخرى وإلى فرنسا، لم تكن روحه ترضى بالحباسها داخل نفسها، بل حمل سعد الله ونوس هم التأثر والتأثير على المستويين الداخلي والخارجي فعلى المستوى الداخلي، كان همه إيصال فكره وإبداعه إلى الإنسان العربي من خلال مشروعه الذي تبناه سواء من حيث بث روح الوعي والثقافة أو خلق روح الثورة والتخلص من كل ما هو سلطة سلبية .

هذا من جانب ومن جانب آخر اهتم سعد الله ونوس بإبداعه المسرحي وحاول أن يكون مبدعا لا مهرجا ، ولذا جمع بين طيات مسرحياته الكثير من المعارف والثقافات والسياسات ، التي تتوافق مع مشاريعه الثقافية ، ولذا انتقل بمسرحه من الشكل إلى الاهتمام بالمضمون أيضاً وتعداه إلى الأسلوب وإعطائه الروح الجديدة، ففي المرحلة الأولى من حياة سعد الله ونوس المسرحية، كتب (مأساة بائع الدبس) و(الرسول المجهول في مأتم انتيجونا)، (وفصد الدم).(والمقهى الزجامي) و ما إلى ذلك، يلاحظ الدارس انه لم يكن يوظف التراث، وإنما يكتفي بمسرحيته فحسب[1] ففي مسرحيته (الفيل يا ملك الزمان) أخذ الحكاية الشعبية المعروفة فمسرحها بطريقته من حيث الأدوار وترتيب هذه الأدوار وتكليف الأشخاص بحفظها وإلقائها ومن ثم عرضها على خشبة المسرح لغايات إيصال الفكرة إلى الجمهور وهي أن الشعب إذا لم يقم بواجبه تحتل مكانه الفيلة، ولم يعد هذا الإنسان قادراً على المطالبة حتى بحقوقه.

وحينما انتقل ونوس إلى المرحلة الثانية قي كتاباته للمسرح نجده في حكاية مسرحية (الملك هو الملك) استفاد من الحكاية الشعبية في ألف ليلة وليلة وهي حكاية هارون الرشيد إلا أنه أضاف إليها ولم يعالجها كما عالج المسرحية السابقة إذ أدخل تعديلاً على شخصياتها، وبنائها وفكرتها، فمن المفارقات التي أدخلها على البناء هو

---

(١) الرشيد بو شعير، اثر برتولد بريخت في مسرح الشرق العربي، م، س، ص٣٣٥

موقف الشهبندر والشيخ طه وحتى زوجة الخليفة على تجاهل الفرق ما بين الشخصيتين، الملك الحقيقي أو الملك المصنوع، أما على مستوى الشخصيات فقد أضاف (عبيد)و(زاهد)و(ومقدم الأمن)و(زوجة أبى عزة و ابنته،وعلى جانب آخر نجد الفرق أيضاً ما بين (الملك هو الملك)(ورجل برجل) حيث أن ونوس ركز في هذه المسرحية على الحكم وطبيعته وكيف يجب أن يكون، ففي الوقت الذي أراد (بريخت) أن يظهر الثياب العسكرية على إمكانية تغيير الإنسان، نجد الرداء عند ونوس تدل على السلطة والنظام السياسي. و بالإضافة إلى ذلك نجد ونوس وكأنه قد تأثر (ببريخت) في تقنيات المسرح الحديث، فهو العائد من باريس وهو المثقف، و المولع بالثقافة، وهو الذي يحاول أن يأتي بما هو مفيد، ومن هنا نجده يتأثر بهذا المسرحي وهو العالمي بنظرياته، وأكثر ما نجده قد تأثر به رأي (بريخت) القائل (المسرح بدون جمهور- شيء لا معنى له. وبالتالي فمسرحنا لا معنى له، وإذا لم تعد لدى المسرح صلة بالجمهور، فهذا الأمر ناتج عن أن المسرح لم يدرك بعد ما يراد منه، وان هذا المسرح لم تعد له القدرة على عمل ما كان يعمله يوما ما، وحتى في حالة استطاعته القيام بذلك، فإن ما يقدمه لا يجد من يرغب بمشاهدته)[1] وبهذا يلجأ (بريخت) إلى الواقعية في تقديم مسرحه وفي كافة الاتجاهات، سواء كان الفضاء المكاني، أو اللغوي، أو حتى فضاء خشبة المسرح، والفضاء الزماني ، كل ذلك يجب أن يأخذه المتفرج بعين الاعتبار، وهو ما يسمى بأدلجة المسرح فقط ومسرح الهواة، وإنما هي مسألة تلاحظ في الأدب بصفة عامة وفي باقي الأجناس الأدبية، كذلك ولأسباب تتعلق بتطور المجتمع بالمهادنة والسلم الاجتماعي الذي نلاحظ في هذه السنين الأخيرة، فالمسرح أصبح يهتم بالجانب الفني والبنائي والتكويني أكثر.."[2].

وشيء طبيعي أن يهتم المسرحي بصفة عامة بالمتلقي لأن الطرف الآخر مهم جداً، ولا يقل أهمية عن الممثل، فبدون متفرج لا يمكن أن يكون مسرحاً، وخاصة أن هذا الفن الإبداعي لا يختلف عن باقي الفنون الإبداعية الأخرى من حيث أخذ المتلقي بعين الاعتبار، لا بل زاد عليه المسرح بقوة وأسلوب أكثر فاعلية وهو إشراك المتفرج في بناء العمل الدرامي. وهذا الأمر اقتنع به ونوس وأصبح علامة من علامات

---

(1) بروتولدبريخت، نظرية المسرح الملحمي، م،س، ص١١

(2) د. محمد خرماش، حوار حول المسرح، جريدة صوت الشرق، المغرب، ٢٧ ابريل لعام ١٩٨٥م

مسرحه على اعتباره الأسلوب المسرحي لعصرنا، إن من المتعذر تلخيص أسس المسرح الملحمي في عدد من الكلمات، ومع أنها تتوضح بالتفاصيل في العديد من جوانبها، فإننا نستطيع أن نقول بأنها تتعلق بأداء الممثل وتكتيك خشبة المسرح ، وبالقسم الأدبي من المسرح والموسيقى المسرحية وباستخدام السينما وما إلى ذلك . إن ما هو جوهري بالنسبة للمسرح الملحمي يتلخص كما يبدو ليس في مخاطبته للمشاعر قدر مخاطبته لعقل المشاهد . فالمشاهد يجب ألا يتعاطف بل يجب أن يجادل وفي مثل هذه الحالة فليس من الصحيح قطعاً أن نجرد هذا المسرح من الإحساس ، أن النتائج التي يمكن أن تترتب على هذا السلوك هي نفسها فيما لو قمنا اليوم بتجريد العلم مثلاً من الإحساس ...[1].

وعلى الرغم أن هذه النظرية قد تلاقي بعض المعارضة وخاصة في المجتمعات المغلقة أو المختلفة نظراً لعدم قدرة هؤلاء الناس على الجدال في الجوانب السياسية والأيديولوجية ، وهذا ما واجهه ونوس عندما عرض مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) على الرغم من وجود مرونة ونوس في مسرحه ومحاولتها الدائمة كسر طوق الجمود الذي يلف المتفرجين ولذا نجد ونوس يطالب المتفرجين بثلاثة واجبات[2].

١. أن يعي أهميته بوصفه طرفا أساسيا في العرض لا تقوم له قائمة دون وجوده .
٢. أن ينهي سلبيته ، لأن ما يدور أمامه يستهدفه ، ومن ثم لابد له من موقف .
٣. أن يشعر بمسؤوليته وبيان موقعه من أي عمل ثقافي بشكل عام ومن أية مسرحية خاصة ، نتائج خطيرة عليه بوصفه فرداً وعلى وطنه أيضاً .

ولذا يحرض ونوس الجمهور ، موحياً إليه بأن يكون وقحا، يقاطع العرض إن حاول تخديره .

وقد تأثر ونوس بالمسرح الغربي على عدة مستويات سواء بما كان يسمى بالتغريب بما تحمل هذه الكلمة من عمومية، أو تأثره ببعض المسرحيين العالمين أمثال بريخت ومنهجه أو ببعض الأعمال على مستوى المسرحية الواحدة أو عدة مسرحيات، وسنأتي على ذكر هذه المستويات بالتفصيل:

---

(١) برتولد بريخيت، نظرية المسرح الملحمي،م. س، ص٥٦.

(٢) محمد بدوي، تجليات التغريب في المسرح الميلجي، م، س ص ١٢٩.

أولاً : أثر بريخت في مسرح سعد الله ونوس.

لقد استفاد ونوس من تجربة بريخت في عالم المسرح نظراً للتواصل مع هذا المسرحي الألماني المشهور، وقد تأثر به بطريقة مباشرة، وقد أكد ونوس على ذلك، ولكنه تأثر به بطريقة مباشرة بأسلوبه الذي أراد، فلم يحاول أن ينقل إلينا بريخت كما هو، ولم يحاول نقل الأعمال المسرحية على حالها، وكلما حاول ذلك وخاصة في بداياته يجد نفسه مضطراً لكتابة ما هو جديد، أما تأثر ونوس ببريخت فيأتي من جانبين:

الأول: تأثيره بالمستوى التغريبي.

ويذكر بريخت بأن التغريب "لأجل أن يقدم للمشاهد (تغريباً) تلك الحوادث التي ينبغي أن تعرض عليه، أن هدف التكتيك ذي التأثير التغريبي يتلخص في الإيماء للمشاهد بعلاقة تحليلية انتقادية تجاه الأحداث المصورة، أما الوسائل فتكون فنية"[1].وانطلاقاً من هذه القاعدة نجد ونوس يتمثل مواقع التغريب في مسرحياته عامة بما يلي:

١. لجوئه إلى استخدام الإيماء لتوصيل رسالته وهي من المظاهر البريختية كما في مسرحية (الملك هو الملك) عندما خلع الملك ثيابه وارتدى ثياباً تنكرية وكذلك فعل وزيره.

٢. وكذلك استخدام الإيماء من خلال اللافتات التي كانت تعلق في بداية بعض المسرحيات إذ يكون لها دلالة فكرية سواء عقائدية أو تاريخية.

٣. تقديم شخصيات المسرحية والتعريف بهم وهذا يتوافق مع موقف بريخت الذي يرمي إلى عدم تقمص الممثل تقمصاً تاماً للشخصية التي يمثلها .

٤. يحافظ ونوس على المسافة ما بين الأحداث الممكنة والمتفرجين، وهذا يؤدي إلى عدم إدماج الجمهور مع البطل وهذا ما قاله بريخت المؤرخ يحافظ على المسافة التي تفصله عن الأحداث ومواقف الناس في الماضي وان على الممثل أن يحافظ على مثل

---

(١) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي،م،س، ص١٢٩.

(٢) بريخت، نظرية المسرح الملحمي، م. س. ص١٣٦.

هذه المسافة حتى بالنسبة للأحداث وعلاقات معاصرية، وإن عليه أن يقدم لنا هذه الأحداث وهؤلاء الناس على أساس التغريب."[1]. وهذا ما حدث لونوس في مسرحية (الملك هو الملك) ومنمنمات تاريخية، وغيرها.

ويبقى الأدب طرف مهم في تنمية القدرات الإنسانية وتنمية الوعي، ودفع الروح الفردية للالتقاء بالروح الجماعية، فيشكل بعد ذلك بعداً طقسياً يكاد يقترب من الاحتفالية. ويبقى المسرح هو الفن القادر على خلق الالتقاء ما بين الفرد والجماعة، والقادر أيضا على خلق روح الوعي والثورة، ولذلك فقد أدرك الفنانون الثوريون هذه الحقيقة، فعملوا على دفع أقصى ما يمكن دفعه فيه من إمكانية التأثير عن طريق التغريب، محاولين تحويل قاعة العرض إلى ملتقى للجدل الاجتماعي والفكري والسياسي، بحيث يخرج المشاهد من سلبيته ويشارك في مناقشة مأساته ومأساة عصره، وصولاً إلى الوعي بنفسه وطبقته وجماعته. وإذا كان التغريب هو تحويل المألوف إلى شيء غريب يحرك الذهن ويفجر السؤال فإنه لا يعدو أن يكون وسيلة لا غاية[2] وهذا ما توافق مع طبيعة ونوس ويعد الاهتمام بالجمهور هو من أوليات المسرح الناجح ، "ولذلك يرى ونوس أن عدم الاهتمام بالجمهور هو السبب وراء استمرار المشكلات والأزمات في مسرحنا"[3].

ولذلك نجد من أولى اهتمامات الجمهور، وثقافته، وقضاياه، ليجد الفنان الطريقة التي من خلالها يستطيع التحرك. وهذا يساعد الفنان على الوصول إلى عقل المشاهد، وبالتالي نشوء علاقة ما بين الفنان والمشاهد.

وأكثر ما نلاحظ ذلك مثلاً في مسرحية (حفلة سمر من اجل ٥ حزيران) التي كتبها بعد عودته من باريس وبعد أن ضاعت فلسطين، فشعر بالأمانة التاريخية الملقاة على عاتقه فقدمها، وعنونها بحفلة وهذا يعني أنها حلقات متداخلة سواء على مستوى الأفراد أو على مستوى المؤسسات، هذا بالإضافة إلى أنه لم يحدد المكان، فالفضاء المكاني يتسم بالتغريب الجغرافي، فلم نعرف المدينة أين هي، ولم نعرف القرية أين تقع، وكل ما نعرفه من هذه المسرحية أن مجتمع المتفرجين خليط ما بين البسيط والبرجوازي

(١) بريخت، نظرية المسرح الحلمي ، س. ص ١٣٦.

(٢) محمد بدوي،فصول م.سابق ص٩٠

(٣) محمد بدوي، فصول م.سابق ص٩١

والأرستقراطي، والمسؤول الكبير والموظف البسيط، وهنا لا يبقى المتفرجون حياديون بل يشاركون في العرض المسرحي، وما كانت هذه المسرحية تقوم على الموقف القومي الساخن وتحول مكان العرض المسرحي ويطرحون الآراء ويحولونها إلى ساحة للجدل وخلق الحوار البنّاء، نجده في مسرحيات أخرى لا يقدم إلا الموقف التعليمي كما في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان". أما في (مغامرة رأس الملوك جابر) فهو عمل تغريبي أيضاً ولكن بأسلوب آخر، إذ يصطدم الواقع التاريخي الممزوج بالأسطورة مع الواقع العيني الذي نعيش حالاته الصعبة، وكذلك في مسرحيته (الملك هو الملك) الذي تأثر فيها بمسرحية (رجل برجل) لبريخت أيضاً.

ثانياً: تأثره بالمسرح الملحمي

لقد انتقل سعد الله ونوس إلى المرحلة الملحمية بعد مروره بمرحلتين سابقتين وهما المرحلة الذهبية والتي تعد المرحلة الأولى، والمرحلة الثانية والتي تتسم بالتسجيلية التي كتبت فيها عدة مسرحيات مثل الفيل يا ملك الزمان(ومغامرة رأس الملوك جابر) وانتهاء بمسرحيته (سهرة مع أبي خليل القباني" حيث يبدأ استلهام موضوعات من التراث والقصص الشعبي والتاريخي موظفاً ثقافته المسرحية المعاصرة، ومستفيداً من تجارب المسرحية السابقة ليخرج إلينا بنصوص جديدة، هي من حيث الأشكال الفنية قفزة نوعية في مسرحه خاصة، وإضافة طيبة إلى المسرح العربي"[1].

ونجد ونوس قد اقتنع بما اطلع عليه في الغرب وخاصة المسرح الملحمي الذي بدا متأثراً به كثيراً وخاصة المرحلة الأخيرة. وربما لم يكن هنا رأي ونوس لوحده بل كان رأياً يقتنع به الكثيرون، "أن الشكل المسرحي الملحمي، بما يمتاز به من خصائص فنية ينسجم مع تراثنا الشعبي، ويستطيع أن يستجيب لما يصبو إليه من تعميق في الوعي العربي، كما يستطيع أن يستوعب الحياة العربية بمختلف أوجهها التي أصبحت معقدة إلى حدٍ بعيد، على أثر احتكاكنا بالحضارة والثقافة الغربيتين ، وتطور مفاهيمها

---

(1) إسماعيل فهد إسماعيل، الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس، م. س. ص ٩٦.

ويستطيع أيضاً أن يستفز ذهن سواد الشعب، ويشعره بضرورة الحوار وتحمل مشكلاتنا المسرحية كمشكلة النخبوية ، ومشكلة أداة التعبير"[1].

ولذا نجد ونوس تأثر ببريخت وجعل من نظرياته منهجية يتبعها في بعض مسرحياته وخاصة في المرحلة الثالثة، فقد تأثر ونوس بالملامح الجمالية وهي الأساليب والأدوات الفنية، وكذلك في الجوانب الفكرية وفي استلهام الشخصيات المسرحية. فعلى الصعيد الشكلي تأثر سعد الله ونوس ببريخت فاتخذ من المسرحيات ذات النهايات المفتوحة منهجية جديدة لم تكن ملحوظة عند ونوس وخاصة عندما كتب مسرحيتي(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) و (سهرة مع أبي خليل القباني) أما باقي مسرحياته فإن طبيعتها كانت تحتم عليه إغلاقها، كونها مستلة من الموروث وهذه تتسم بالبداية والنهاية، ولاحقاً نجد المسرحيات (طقوس الإشارات والتحولات) و(منمنمات تاريخية) و(ملحمة السراب) و(يوم من زماننا) (وأحلام شعبية) وهنا نجده يصب كل قواه في هذه المسرحيات للخروج بمشروع مسرحي ناجح.

وعلى المستوى الشخصي نجد بريخت يحاول الابتعاد عن سلبية المتلقي وممارسة تثويره ليتفاعل مع الممثل لا بل مشاركاً أيضاً، وقد اقتنع ونوس وفاعليته بتوظيف المتفرج العربي وذلك يعود للأجواء التي كان يشارك فيها المتلقي العربي في حضرة الحكواتي لطبيعة هذا المتلقي، كان يعلق ويطلب ويحاور، فالمتلقي العربي لديه القابلية بالتغير على الرغم أنه يكون منغمساً بالإيهام المسرحي أحياناً. بالإضافة إلى أن الموضوعات التي يطرحها ونوس في مسرحه هي موضوعات قابلة لتثوير المتلقي وجعله إنساناً محاوراً ومتفاعلاً مثل القضايا التاريخية.

كما هو الحال في مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) والراوي حميد العجلوني، وكذلك في مسرحيته (يوم من زماننا) الذي يقدم شخصية المؤلف المراقب للأحداث ولا يحاول الاندماج معها، ولذا نجده يظهر من حين لآخر كي يعبر عن هواجس (فاروق) ذلك المدرس الذي فقد ثقته في العالم. وفي (ملحمة السارب) تطلع علينا الزرقاء التي تذكرنا بزرقاء اليمامة وهي قارئة المستقبل، وفي هذه المسرحية لا تتوقف عن طرحها لقضايا الماضي بل تأتي بالأخبار المستقبلية فتقول:

([1]) د. الرشيد بوشعير، أثر برتولد بريخت في المسرح العربي، م. س ص ٣٦٢.

الزرقاء : هي ترجرج ساقيها هذا المساء راودتني الرؤيا، وينبغي أن أخبركم ماذا أبصر، ولا يجوز أن أكتمه لا .. لا يحق لي أن أكتم عنكم ما أراه .. اللهم صلّ على النبي.. أبصر عاصفة رهيبة تتقدم، وطفل وحيد في العراء، ليس هناك من يحميه وليس هناك ملاذ يلجأ اليه، والعاصفة الرهيبة تزمجر وتتقدم)، (يتكون من حولها حشد من الرجال، نميز من بينهم ضرغام وخلف الدوري ويوسف العجلوني وآخرين).

يوسف: ماذا تخبر الزرقاء؟

ضرغام : أنها تستودعنا بالأهوال

رجل عجوز: احذروا .. ما أخبرت الزرقاء عن شيء إلا وقع..

الزرقاء: اللهم صلّ على النبي، إني أبصر، وليت النور ينطفىء في عيني، ولا أبصر ما أبصر سافر عبود الغادي، ومعه قرينه الشيطاني، أحلى صباياكم.."[1].

وكذلك في مسرحية (منمنمات تاريخية) يلجأ إلى اختلاق شخصية تقوم بهذا الدور وهو (مؤرخ قديم) وظهوره يأتي في مقدمة المشاهد ويعطيه دور سارد التاريخ أو الشاهد على عصر ما. وإلى جانب هذه الشخصية يوظف ونوس أشخاصاً آخرين للقيام بهذا الدور كابن النابلسي والشيخ الشاذلي وغيرهم.

أما على مستوى الموسيقى والغناء، فقد أدخلها ونوس إلى مسرحياته وبهذا انقلاباً في الأشكال المسرحية، حيث تحولت الدراما إلى عمل خفيف الظل على المتفرجين إذ كسرت حواجز الانطباعية في المسرح بما عرف عنها من جمود ورتابة ونمطية، وكذلك أدخل الغناء والشعر بأشكاله المتعددة وخاصة في مسرحيات (حفلة سمر..) و(سهرة مع أبي خليل القباني) (وطقوس الإشارات والتحولات) و(ملحمة السراب) وغيرها.

أما المسرح المنطقي والذي حاول بريخت إيجاده، بحيث يبتعد عن مسرح التسلية وخلق مسرح هادف، من خلال محاكاة بعض الظواهر وإعطاء الحلول أو حتى عرضها لخلق حركة مسرحية واعية، فهذا المنهج قد تأثر فيه ونوس أيضاً لأن وعيه السياسي والاجتماعي يجعله يؤمن بهذه المنهجية فهو صاحب مشروع ثقافي يدعو للوعي والتفكير بالدرجة الأولى، وفي مسرحيته (حفلة سمر..) يحاول الوقوف على

([1]) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص ٧٤٥.

أسباب الهزيمة وهذه منهجية سيطرت على معظم أعماله الإبداعية ويعبر عنها بكتاباته النظرية بما أسماه (مسرح التسييس).

وفي مسرحية (يوم من زماننا) نجد فاروق ممتازاً لا يقف عن حدٍ نظراً للحالة المتقلبة التي يعيشها فيحاول الانتقال من الغفلة إلى الوعي، من الخطأ إلى الصح والابتعاد عن كل البيئات الموبوءة. ويكتشف إلى أن الوباء قد تفشى في كل مكان فيقول:

" فاروق: شيء لا يصدق ... يا فاطر السموات و الأرض.. قلبت رأسي لا أعرف ماذا أقول.. إن أفكاري تتشابك وتخلط تدافع عنها بحمية وحماية، هذا شيء غريب وغامض.

الشيخ: أتمنى فعلاً أن أقلب أفكارك، وأن أجعلك ترى أن الفساد هو في المدرسة التي تعمل فيها، وهو في العمل الذي تعمله، وبدلاً من تصيد الشبهات، والخوض في أعراض الناس، ليتك تواجه الفساد الذي تحيا فيه.

فاروق: إني .. إني... "[1].

وهكذا يعرض ونوس الحالة ويحاول إيجاد الحلول لها إلا أن فاروق بدلاً من أن يواجه النضال والعمل يواجه بالموت. وهذه رؤية جديدة فالخلاص بالموت هي من صميم المنهج الفكري التحليلي.

وهذا ما نجده أيضاً في منمنمات تاريخية إذ تصل (سعاد) ابنة الشاذلي إلى مرحلة الموت عندما رات أن كل شيء انتهى ، فتتزوج على أسوار القلعة ثم تنتهي حياتها وحياته حتى لا تقع في العار من جنود التتار.

وهنا يمتزج الموت بالفرح فالعرض هو خلاص في المرحلة الأولى من الحالة اليائسة ثم الموت وهو الخلاص الأخير من الحياة التي ترى نهايتها فتفضل الخلاص بهذه الصورة، وهذه اللحظة الإشراقية عند الإنسان الواعي والمفكر وهذه تتوافق ومنهجية ونوس. فسقوط دمشق وسقوط سعاد جاء متوافقاً في اللحظة الواحدة، وهنا تتداخل الفضاءات الروحية مع الزمانية مع التاريخية.

([1]) سعد الله ونوس المجموعة الكاملة (يوم من زماننا) ج ٢ ص ٢١٥.

"وفي هذه المسؤولية الفكرية التي نهجها ونوس نجده قد ابتعد قليلاً عن الرؤية الفكرية البريختية التعليمية والملحمية وتحرر من بعض القائمين على الأيديولوجيـة لأن بريخت في المرحلـة الأولى التعليميـة وفي المرحلـة مـن تطـوره المسـرحي لم يكـن يهـتم بالقضايا الميتافيزيقية إطلاقاً كما لم يكـن يهـتم بالقضـايا الاجتماعيـة العامـة مصـطنعاً المـنهج الموضـوعي الجـدلي الـذي يسـتهدف الإحاطـة التاريخيـة بـالظواهر الإنسـانية والاجتماعية" (١). وهذا ما يفسر منهجية ونوس الذي ينهي مسرحياته بالمأساة حيث تصدم شخصياته بالواقع الذي يستحيل تغيره فتموت فوراً.

أما على مستوى خلق الشخصيات عند ونوس فإنه ينظر إلى الشخصيات مـن منظور المبدع وليس المؤرخ، ولذا استطاع أن يمرر بعض الملحوظات عن شخصية ابـن خلدون مثلاً فأظهره ضد وطنه وأمته مقابل كسب مودة عدو العرب وهو تيمورلنك، وهذه نظرته الخاصة فيـه، ومـا يهمنـا هـو أن ونـوس اسـتطاع أن يجـد مقابـل بعـض الشخصيات التي طرحها بريخت شخصيات في مسرحه فابن خلدون ذلك المؤرخ وعالم الاجتماع والمثقف والواعي وحامل لواء الأمانة التاريخية يقف مقابلة (غـاليليو) عنـد بريخت ذلك الشخص العالم والمكتشف لقوانين دوران الأرض حول الشمس "ولكن ما يلبث أن يتنكر لها عندما تضطهده الكنيسة وبدلاً من التمسـك بالحقيقـة العمليـة الـتي تؤكد دوران الأرض حول الشمس نراه يداهن القائمين على الكنيسـة ويتراجـع عـن نظريته خوفاً من بطشهم"(٢).

وإذا كان ابن خلدون قابل غاليليو، فإن الكنيسة أخذت موقع تيمورلنك مـن حيث السلطة وقوة التأثير على هؤلاء العلماء، ويأتي ابـن خلـدون بعـد ذلـك ليـبرر موقفه كونه العالم الذي يستقرئ الأحداث ويحاول الخروج من مآزقها بصورة لا تلحق الضرر به أو بعلمه، ويجعله هنا ونوس العالم الانتهازي فيقف ضد أهل دمشق لإرضاء تيمورلنك فيقوم بدور الوسيط لتسليمه دمشق دون أضرار، وحجته أيضاً أن مقومات الدولة التي كانت تقوم عليها الدولة الدين، والعصبية ، انهـارت ولم يبـق لهـا وجـود، وتشابه آخر أيضاً ما بين ابن خلدون وغاليليو، هو وقوف تلميذ كل منهمـا في وجهـه فشرف الدين يقف في وجه ابن خلدون ويحاججه بالحجة والمنطق فمثلاً:

---

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص٢٣٠.

(٢) د. الرشيد بو شعير، دراسات في المسرح العربي المعاصر، الأهالي، دمشق ١٩٩٧ ص٣٣.

شرف الدين: لو أن سيدي يثق بالشعب ويوليه ما أولى الملوك من النظر والاهتمام،

ابن خلدون: في هذا الغروب الشامل قد تكون قبسة الضوء الوحيدة هي وصفه الغروب والشهادة عليه.

شرف الدين: حين تلم بنا الخطوب ويهدد الخطر وجود الأمة، من الحزين؟ ألا يكون لدى العالم ما يفعله إلا وصف المهنة،

: هل أنت خائف يا سيدي؟

ابن خلدون: هل أنا خائف؟! في زمن الغروب والهرج، حظ كبير أن ينجو المرء بنفسه وعلمه (يتمطى) أرهقني هذا الجدل لنسترح قليلاً فأمامنا نهار حافل وعصيب"[1].

وهذا الحوار يشبه حواراً آخر لبريخت فيدور بين غاليليو وتلميذه ينتهي بتعليق التلميذ على موقف أستاذه المتخاذل المتنكر للحقيقة بقوله: (تعيس هذا البلد الذي ليس فيه أبطال، فيرد عليه الأستاذ: كلا تعيس هو البلد الذي يحتاج إلى أبطال"[2].

فالمقارعة والمجادلة موجودة ما بين التلميذ والأستاذ وهو جدال يقوم على الرفض من الطرفين التلميذ والأستاذ.

وعلى الرغم من علاقة ونوس ببريخت وتلامس الروح ما بين المسرحين وعلى جميع المستويات إلا أن ونوس استطاع بإمكاناته أن يحافظ على أصالة مسرحه، ويعطيه الروح اللازمة لروح الشرق، على مستوى الشخصيات والأفكار، والمبادئ والروح العربية والإسلامية الأصلية.

---

(1) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص٤٠٧.

(2) د. الرشيد بوشعير م.سابق ص٣٧.

النص الغربي ومسرح سعد الله ونوس
القصة المزدوجة للدكتور بالمي أنموذجا

لم يكن من الغرابة بمكان لجوء ونوس إلى الاستفادة من تجارب المسرحيين الغربيين، ولم يكن منكرا لهذا الأمر، فهو الذي يقرر ويعترف بأنه حاول أن يترجم هذه المسرحيات وتمثيلها في سوريا إلا أنه تراجع فيقول: في بناء الحكاية استنفد ممن عمل الكاتب الإسباني انطونيو بويرو بايخيو(القصة المزدوجة للدكتور بالمي) وفي البداية كان مشروعي هو أن أعيد نص بايخو ذاته للعرض المسرحي، ولكن سرعان ما عدلت عن الفكرة مؤثرا كتابة نص جديد حول قضيتنا المحورية، قضية الصراع العربي الإسرائيلي، ولعل من المناسب أن نذكر هنا أن إلهام المسرح الحقيقي لم يكن في يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجدي.. [1]

فونوس كان على قناعة تامة أن هذه المسرحية تصلح للتمثيل على مسارح سوريا لأنه كان يؤمن بأن الهم الإنساني واحد والظروف والاضطرابات السياسية التي مرت بها إسبانيا شبيهة لما تعرض له الوطن العربي وخاصة في فلسطين. فمثل مسرحية بايخو التي تعد شاهداً على أحداث العصر في اسبانيا (وخاصة الحرب الأهلية وما رافقها من اغتيالات وإعتقالات ودمار خرب البيوت والنفوس وهذا الخط الذي يجمع بين المسرحيتين إلى حد بدت فيه مسرحية ونوس _الاغتصاب _صدى لمسرحية الكاتب الإسباني [2]".

فالمستوى التفكيري لونوس وضعه أمام استحقاقات الأمانة الإبداعية والعملية لذا وجد لزاما عليه تقديم كل ما هو جاد وما يخدم مشروعه الثقافي، فكانت قضية الوحدة والتحرير من الاستعمار والسلطة التي توازي الاستعمار أحياناً هي البؤر التي توجه إليها ونوس لذلك مات. وهو يتطلع إلى عالم متحرر تسوده قيم الحق والخير والجمال، مسيرة ونوس في كتابة المسرح أعطته تجربة واعية لكيفية البدء في الكتابة المسرحية ، فتجربته الطويلة أوصلته إلى إنتاج مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) و(سهرة مع أبي خليل القباني) و(الملك هو الملك) ويختمها بمجموعة مسرحيات كتبها

([1]) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س ، ص ٦٣.

([2]) د. غسان السيد : (الصوت والصدى) مجلة جامعة دمشق ، ص٨٣.

وهو على فراش الموت منها، طقوس الإشارات، ومنمنمات تاريخية ... وأيام مخمورة...و المسرحية التي سنقابل بها مسرحية(بابيخو) هي مسرحية الاغتصاب التي كتبها سنة ١٩٩٠ وهذه المسرحية تدور حول محوريين

الأول : الحرية الإنسانية التي وصلت إلى مرحلة مسدودة

الثاني : المشهد الصهيوني اليومي في فلسطين وما يمارسهُ من قوة ضد الإنسان الفلسطيني من تعذيب وتنكيل وإهانه.

وقد استفاد ونوس من تلك المسرحية على عدة مستويات منها بناء الشخصية المسرحية وكذلك الموضوعات وغيرها . ولكن الاتجاه الذي شد ونوس وكان له الأثر الأكبر على كتابة مسرحية الاغتصاب هو الموضوعات التي تتوافق وطبيعة ونوس وكذلك توافق طبيعة الصراع الذي يعيشه الإنسان العربي، ولم يكن ونوس الوحيد الذي حاول نقل بايخو إلى الساحة العربية، فقد حاول الكاتب المسرحي السوري (علي عقلة عرسان) أيضاً أن ينقل هذا الإبداع حيث عرض مسرحيتين هما (المدنسة) لبينانيتي عام ١٩٦٩ (والأشجار تموت واقفة) ١٩٧٦ لا ليخاندور كاسونا، حيث مثلتا على خشبة (المسرح القومي السوري) حيث تحويان بعداً إنسانياً، علق بعد ذلك الدكتور عبد الله أبو هيف قائلا : كتب بنيا بينانيتي سيلاً من المسرحيات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ..(عش الآخرين)أو (ناس معروفون) و(ليلة السبت) و(السيدة) و(الدنيا مصالح) و(بيبا دونتيل) و(المدنسة) وغيرها، ولكن في مسرحياته كلها كان كاتباً أخلاقياً من نوع ما فقد بدا هازئا من الدين، ساخراً من ظواهر الحياة الاجتماعية، وكانت العلاقات بين الناس ليست سوى مقالب، قد تقطع البطن، وقد تبعث على الضحك، و انتهى واعظاً ذلك الواعظ الحزين، الذي تجد مثاله في الكتاب القديم، فلم تظهر في كتاباته ما نسميه بروح العصر، فعلى الرغم من التيارات الكثيرة والجديدة، التي رافق ظهورها سير حياته، لم يتأثر بها من قريب ولا من بعيد الذي لا يخطر على البال كآخر من يضحك فيكون ضحكه كثيراً يثير الفزع والتجمد في الرؤيا، و الاكتفاء بما يمكن أن يكون، والمدنسة في النهاية عرض مسرحي، ظل محافظاً على رؤى كاتبه الليبرالية"[1].

---

(1) عبدالله أبو هيف، المدنسة بين ليبرالية الكاتب والتزام المخرج، جريدة الثورة، دمشق ٣٠/١/ ١٩٧٠ص٦

وقد نظر بعض الباحثين إلى الرابط ما بين ونوس وبابيخو من عدة اتجاهات وأهمها المثاقفة على اعتبار أن ونوس استفاد من ثقافة الغرب وحاول توظيفها بالأسلوب الذي يخدم من خلال إبداعه أولاً و الأدب العربي ثانياً . فونوس كان يؤمن بالتأثر و التأثير، على اعتبار أن الإبداع في النهاية تجارب إنسانية يمكن أن تضيف إلى بعضها، معارف وأفكار وأساليب جديدة، وقد حاول باحثون النظر إلى هذه العلاقة على أسس الأدب المقارن، وهنا أقف بين هذا وذاك لأتخذ الجانب التناصي لدراسة الأعمال الأدبية ما بين الاثنين مركزاً على القصة المزدوجة للدكتور بالمي، ومسرحية الاغتصاب لونوس من جانب آخر؛ كنموذج واضح ومعترف به من قبل ونوس نفسه . وهنا لابد من الإشارة إلى أن الكثير من مسرحيات ونوس تعد مثالا واضحا للتناص مع مسرحيات غربية مثل :-

١. مسرحية جوقة التماثيل التي كتبت عام ١٩٦٥ و التي تناصت مع مسرحية الرسول المجهول في مأتم انتيجونا، والتي ذكرناها في فصول سابقة.

٢. مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، التي كتبت عام ١٩٦٨ حيث تناصت مع (ست شخصيات تبحث عن مؤلف لبيراندلو) ، وكذلك مع مسرحية (ثورة الموتى) لاروين شو، بالإضافة إلى ما استفادته من بريخت وخاصة في مجال المنهج العلمي .

٣. وتناصت مسرحية الفيل يا ملك الزمان والتي كتبت عام ١٩٦٩ مع الموروثات الشعبية.

٤. أما على المستوى الملحمي فمسرحياته التي تنحى هذا المنحى كثيرة وقد ركز الباحث عليها سابقاً.

٥. وقد تناصت مسرحية الملك هو الملك، مع مسرحية (رجل برجل) لبريخت أما مسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) والتي تناصت مع مسرحية (موكنبوت) لبيتلر فايس. وكذلك مسرحية (كل شيء في الحديقة) لجايلز كوبر وكذلك كتب (ملحمة السراب) تناصت مع أسطورة فاوست و كذلك نجد مسرحية (الأيام المخمورة) تتناص مع مسرحية (الاغتصاب) فهي ذات وقع خاص ولها خصوصيتها فقناعة ونوس بهذه المسرحية تفوق كل القناعات بما يخص المسرح بشكل عام.

بابيخو و المسرح:

ولد بابيخو في مدينة (جوادا لخارا) وهي قرية من مدينة مدريد سنة ١٩١٦ وقد أثرت في حياته عدة مواقف منها.

١. طبيعة حياة والده الذي كان في القوات المسلحة ويتمتع بحس مرهف يمارس من خلاله الرسم وكان يتمتع بثقافة عالية، الأمر الذي حول بيته إلى فضاء ثقافي أثر في حياة بابيخو.

٢. انضمامه إلى حركات التمرد حيث بقي في حالة انتظار للحظة الوقوف تحت المشنقة إلا انه خفف عنه هذا الحكم إلى السجن، على اثر عفو عام، و قد غادر السجن سنة ١٩٤٦ وكانت هذه الحياة ما بين مقاتل في صفوف القوات المسلحة ومتمرد على النظام وارتقاب ساعة الإعدام و لحظة الخروج من السجن لها كبير الأثر في حياة هذا الكاتب.

٣. نهاية الحرب التي أعقبتها حالات مأساوية من الإعدام اليومي طيلة ثمانية شهور وسجن لمدة سبع سنين، كل ذلك أثر في حياة بابيخو وجعله يعيش حياة مأساوية أدت إلى تعمق تجربته وانطباعها بالمأساة، ولذا حاول تجديد المأساة وتوظيفها بما يتناسب وروح العصر.

وبقي يمارس هوايته في مجال الرسم حتى بعد خروجه من السجن، وكان ملجأه الوحيد للتعبير عما يدور في خلجات نفسه، ولذا فقد تُرك بصماته على كاتبنا في طبيعة بنائه الفني لمسرحياته وما تزخر به من عناصر تشكيلية... ، ويبني مسرحة بإزميل نحات، أو يجدد معالمها بريشة رسام، وأقرب شاهد على ذلك هو الوصف المطول الذي يضعه لمناظر هذه المسرحية التي نقدم لها. إلى ما يترسب في بعض أعماله من معارف فنية لا تتاح لكل الناس، تنم عن مدى عمق إحساسه باللون وأصالة إدراكه للخطوط ووعيه بما هو أدق من ذلك وهو طبيعة لحظات الخلق عند الفنان التشكيلي، ففي مسرحيته (الوصيفات) على اسم أشهر لوحات الرسام الإسباني العظيم (بيلاثكيت) التي تعتبر جو كندا متحف البرادو في مدريد، يقدم لنا بويرو في طيات الحوار حفنة من اللغات الذكية عن التكوين الضوئي في اللوحات والرؤية الجديدة للألوان و الضلال ... ويذهب في مسرحيته الأخرى حلم العقل التي تتناول

المرحلة الأخيرة من حياة رسام إسبانيا الأكبر (جويا) .

ونجد التزاوج الأصيل بين الرسم و المسرح في البناء و الروح والأداء"[1].

المسرح عند بابيخو :

انطلق كاتبنا في كتابته للمسرح بعد خروجه من السجن أي بعد سنة ١٩٤٩ حيث كتب مسرحيته المشهورة (تاريخ سلم) وقد لاقت نجاحا أثناء عرضها على المسرح القومي نظراً للحس القومي الذي تمثله هذه المسرحية وخاصة بعد الحرب، ثم قدم بعد هذه المسرحية بفترة طويلة مسرحيته (اليوم عن سنة)١٩٥٦ وهي تعالج آمال وطموحات الإنسان الإسباني الذي لم يعد يحلم إلا بالخروج من القهر والضغوط الاجتماعية من خلال ما يسمى (باليانصيب) وهي تقدم نموذجا إنسانياً لإنسان يجيد حرف كثيرة لكن يبقى منهك الحال معدوم الآمال والطموحات، ثم تأتي مسرحية الكوة ١٩٦٧ ، وهذه تعتبر وثيقة تروي قصة أسرة وقفت ذات ليلة على سكة الحديد تنتظر القطار حيث لا يستطيع أحد من هذه الأسرة ركوب القطار إلا فرداً واحداً ويبقى الأخرون يلهثون وراءه، وتكون النتيجة تموت الطفلة الصغرى ويجبن الأب، وبعد فترة من الزمن يعود الصراع ما بين الإبن الذي ركب القطار إذ يصبح على حالة جيدة وبعد الأخ الأصغر الذي يصبح مثقفا لكنه بائس الحال ويرفض وضع أخيه وجميع الوسائل التي اتبعها في حياته وبعد ذلك يأتي دور الأب و القدرة الإلهية، وقد لاقت المسرحية نجاحاً كبيراً أيضاً، وتأتي بعد ذلك مسرحية (القصة المزدوجة..) والتي ستكون موضوع بحثنا في هذا الفصل . وله مسرحيات أخرى كتبها قبل هذا التاريخ وبعده منها . حالم من أجل الشعب عام ١٩٥٨، وكذلك مسرحيته الوصيفات ١٩٦٠، ومسرحيته حلم العقل ١٩٧٠ وغيرها من المسرحيات التي تعد تاريخا وصورة واضحة تحكي قصة إسبانيا وتمزقاتها التاريخية، أما قصة موضوعنا (القصة المزدوجة ..) والتي منع عرضها على المسرح الإسباني أو حتى عرضها في كتب ونشرها، إلا أنها عرضت في إنجلترا من خلال ترجمتها إلى الإنجليزية عام ١٩٦٩ونشرها في إحدى المجلات الأمريكية.

([1]) د. صلاح فضل. مقدمة (القصة المزدوجة للدكتور بالمي) من المسرح العالمي، الكويت،١٩٧٤ص١٣

ويمكن إجمال (خصائص هذه المسرحيات عند بابيخوفي)[1]:

١. تعتبر وثائق اجتماعية تشهد على عصرها وتمثل، كل منها حلقة متصلة الأطراف.
٢. تعتبر داخل الإطار التاريخي .
٣. تنفذ داخل أعماق الطبيعة الإنسانية.
٤. تدور حول العلاقة بين الحلم والواقع.

ومسرحية القصة المزدوجة تعد من المسرحيات الاجتماعية ولو أنها تطرح المشهد السياسي إذ تركز على عدة قضايا منها حرية الفرد وقدرته في تحمل الصراع للوصول إلى حصته على الرغم من الضغط والإرهاب الذي يواجهه، وهنا نجد بعض نقاط الالتقاء ما بينه وبين ونوس إذ أن كلاهما التقى مع الآخر في النقاط التالية:

١. ركز كل من بابيخو وونوس على التاريخ في مسرحهما.
٢. قاوم كل منهما السلطة بشتى أنواعها.
٣. بقي الكاتبان يجربان أشكالاً مسرحية جديدة حتى نهاية حياتهما .
٤. تأثر كل منهما ببريخت صاحب نظرية المسرح الملحمي.

وهناك نقاط أخرى على مستوى الأسلوب أو الأشخاص أو معالجة القضايا و التي سنأتي على ذكرها عند الحديث عن قضية التناص عندهما .

موضوع المسرحية :

تدور أحداث المسرحية حول فكرة التعذيب السياسي وتأثيره على الإنسان بكل مكوناته الجسدية والروحية ، وأحداثها تقع في بلدة (سوريليا) حيث تركز على قصة رجل أمن هو (دانييل بارنيس) وزوجته ماري بارنيس ، وأمه والجدة، ورئيسه باولوس بابا وزملائه في ممارسة التعذيب على أبشع صورة، أما الطرف الآخر في التعذيب فهو (ينيبال مارتي) وزوجته (لوثيلا مارتي) التي اغتصبت أمام عينيه وعذبت في أبشع صور التعذيب أيضاً، والمستوى الثالث هو الذي يمثله الدكتور بالمي

---

(١) د. صلاح فضل. مقدمة القصة. م.س.ص١٤

وسكرتيرته، حيث يبدأ برواية أحداث مرت عليه في مذكرته فيمليها على سكرتيرته ويتدخل المخرج هنا ليصعدا على خشبة المسرح ويلفتان انتباه الجمهور إلى عدم تصديق كل ما يقال . إذ لجأ إلى الأسلوب الملحمي في مخاطبته للجمهور يطلب منهم بعض المظاهر مثل الابتسام. وهنا يعمد المؤلف إلى سرد أحداثاً مرت عليه في مذكرات يمليها على سكرتيرته على المسرح، ولا يكتفي المؤلف بمذكرات الدكتور بالمي بل يعمد إلى إدخال اثنين من مرضاه يمثلان المجتمع بكل ما يعمله تناقص وخداع كي ينصحا الجمهور بان لا يصدق ما يقال له،لأنه كذب مبالغ فيه كثيراً [1].

وتدور أحداث المسرحية حول قضية الاقتصاص من الذي قام بتعذيب أنيبال وزوجته حيث أصيب أنيبال بالعجز الجنسي أثناء فترة التعذيب لكن دانيال يصاب أيضاً بالعجز الجنسي وهو عقاب وقع له على فعلته وكأنه شرب من نفس الكأس التي شرب منها انيبال فيقول:

دانييل: تصوري أي شي، ولأنني فعلت هذا، فقد تكفل في داخلي بمعاقبتي، وتركني في نفس الحالة التي تركته فيها .. أو تكفل بهذا أحد، لأنه يوجد إنسان آخر في داخلنا، يتولى عقابنا .. إنسان آخر !!. تكتم ماري أناتها الموجعة وهي تنظر إليه بعيون جاحظة ثم لا تلبث أن تجلس بصعوبة على المقعد، وتغمض عينيها ماري.. إنني أستحق الاحتقار، لقد فكرت كثيرا في هذه الأيام وكل التبريرات لا تقنعني، أنا نفسي، لكن ما أريد أن تتصوري مدى الغثيان الذي أشعر به من نفسي [2].

وعلى الرغم من محاولة دانييل أن يكون ذلك الإنسان الآخر، أقوله لك هو أنني نادم - وهو صوت الضمير الإنساني الذي تحرك في داخله- يقتل على يد زوجته التي اكتشفته على حقيقته، فهو المجرم الذي ارتكب الكثير من جرائم الحرب، و الفضل يعود الى (لوثيلا مارتي) زوجة المعتقل والتي تزور ماري وتطلعها على أخطاء زوجها ، فتتفاجأ هي الأخرى بما تسمعه عن زوجها حتى أنها تصل إلى حالة مرضية، ولا تحتمل أن يكون زوجها بهذه الصورة محرجاً، وهي بدورها تمثل حالة من حالات الجرائم التي يرتكبها هو وأصدقاؤه فتتعرض للاغتصاب وتحاول التخلص من هذا الكابوس الذي يجثو على صدرها فتبادر إلى قتله.

---

(1) د. غسان السيد، مقاله مجلة جامعة ، دمشق، م. س، ص ٨٧.

(2) بايبخو، القصة الزوجية للدكتور بالي، ت صلاح فضل، الكويت م.س ص ١١٣-١١٤.

وسعد الله ونوس يستفيد من هذه المسرحية ويطلق على مسرحيته اسم (الاغتصاب).

التناص بين المسرحيتين (نموذج تطبيقي)

قد يكون مبرراً للذين اختلفوا على مقدار التناص بين مسرحيتي ونوس وباييخو فمنهم من قال بالنقل، وآخرون قالوا بالتوليف، أو بالأعداد وقد يكون اقتباسا إلى درجة أن الناقد الدكتور غسان السيد عبر عنه " بالصوت و الصدى " [1] وفي حقيقة الأمر أن نص ونوس مرتبطا ارتباطا قويا بنص باييخو من مستويات وزوايا مختلفة، سواء على مستوى الموضوع، أو الشخوص أو غيرها فالفضاءات متقاربة، وجاءت ملاحظات ونوس في بداية هذه المسرحية لتؤكد أن تاثيرا من نوع ما قد حدث إذ يقول بانه كان ينوي ترجمتها وتمثيلها في سوريا إلا أنه عدل عن ذلك وكتب مسرحيته (الاغتصاب) إذن هي من وحي تلك المسرحية لباييخو، إذ أعاد انتاج نص باييخو و الذي أسمته كريستيفا (بالنصية الواصفة) قائلة:

"Metatetudise هو بكل بساطة علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره." [2] إذ حاول ونوس التأكيد على عدوانية إسرائيل ومحاولاتها لإبادة كل ما دون اليهود، والتي عبر عنها (الغوييم) من خلال استحضار النصوص المختلفة من العهد القديم، وخاصة المزامير وأسفار الملوك، فأعاد انتاج المعنى من خلال هذه الدلالات ، أي التوسع العدواني، والعنصرية وإبادة الشعوب، وهذا كله أراد منه ونوس، التحليق في الفضاء العدواني الذي تمثله دولة العنصرية اليهودية وهمجيتها وعنفوانيتها وإطلاق العنان للإبادات الفردية والجماعية ضد الإنسان الفلسطيني والعربي عامة، الى درجة أن المعتقلين سواء كانوا من النساء أو الرجال مدنيين أو عسكريين لم تتوقف وسائل التعذيب والقتل اليوم لهم. أما على : مستوى الشخوص

---

(1) غسان السيد، م.س، ص ٨٣.

(2) المختار حسني ، مجلة علامات ، السعودية ، م. س، ص ٢٥، ١٨٣.

بين المسرحيتين فيمكن أن نوضح هذا التقارب والتلاقي بين النصين على الشكل التالي. ففي مسرحية الاغتصاب ركز ونوس على بعض الشخصيات والتي كانت نقطة الانطلاق على المستوى الموضوعي، والرمزي في آن، فشخصية دلال وما تمثله من وعي شخصي واجتماعي وإنساني ومعرفتها الأكيدة لما يدور حولها تقع هذه الشخصية فريسة للاغتصاب والاعتقال والتعذيب وكأنه مصير كل الوطنيين .

وهي إشارة إلى الضريبة التي يدفعها الإنسان الوطني، ويتم اغتصابها أمام زوجها لغايتين للتوغل في إهانتها، وانتهاك أنوثتها، وإخراجها من دائرة الإنسانية التي ترتبط بعذريتها، والغاية الأخرى إهانة زوجها وإشعاره بقدره الآن الذي يقف محتارا أمام هذا المنظر المرعب، فأرادوا تعذيبه لموقفه الوطني أيضا، فهو الرافض لكل أنواع التعاون مع العدو فهو الرفيق الوفي لرفاقه ولا يمكن أن يقوم بدور الخيانه فيعطي أسمائهم للقتله والأعداء.

فاسماعيل يقع ضحية أيضا لمواقفة النبيلة التي تؤدي به نهاية إلى إصابته بالمرض، أما اسحق فانه يقع بدوره في المصيدة بينما كان الجلاد والمنتقم من اسماعيل، ومغتصبا زوجته فيصبح اضعف من أن يدافع عن نفسه، فيلجا إلى الطبيب النفسي (منوحين) الذي اخذ يعالج اسحق نتيجة شعوره بالعجز الجنسي، وعلى الرغم من تردد إسحق للالتقاء أو اللجوء إلى منوحين إلا أن زوجته تصر على اللجوء إليه، وبعد محاولات كثيرة يستجيب لطلب زوجته ويزور الدكتور الذي يعرض له قضيته، ويكون جواب الدكتور له

الدكتور: وقال الرب اكتبوا هذا الإنسان عقيماً رجلاً لا يفلح في أيامه ولا يفلح من ذريته أحد، جاء يطلب معونتي، ولم استطع أن أقدم له أي عون، حين روى لي مافعلوه شعرت بالاعتلال، وبما يشبه التورط، كان يخبرني معه شاهداً على تاريخنا، على تاريخه وتاريخي، وما كان بوسعي أن أختبئ وراء قناع مهنتي، ما فعله لم يكن جريمة فردية تخصه وتخص علم الأخلاق، بل كان حدثاً له مغزاه، وأثره على تاريخنا جميعاً، مرضى وأطباء فحولاً ومخنثين... لا... ما كان بوسعي أن أختبيء خلف قناع الطبيب البارد والحايد،... ولا تدخل بيت الوليمة لتجلس معهم وتأكل ولتشرب[1].

إلا أن إسحق سرعان ما يكتشف ما هو أعظم من مصيبته وهو اغتصاب

([1]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، مج٣ م . س ص١١٥.

زوجته (راحيل) من قبل صديقه:

راحيل: وهل ضروري لمنعة إسرائيل ومجدها أن أغتصب أنا أيضا؟

إسحق: ماذا تقولين...؟

الأم: (باختصار) وما هذه القصة أيضاً؟

راحيل: لقد اغتصبني جدعون

إسحق: يا إلهي... حقا إلى أي حضيض نهوي!

الأم: الزنى شيء، والاغتصاب شيء آخر

راحيل: اغتصبني كما يغتصبون العربيات أثناء عملهم الجيد، حدثها عن حفلاتكم، يا اسحق، حدثها عن حلمة النهد المبتورة.

إسحق: يا إلهي إلى أي حضيض نهوي!"[1]

أما دور الأب مائير الذي يبني علاقة قوية مع أم إسحق، وهذه العلاقة امتدت سنوات طويلة حتى أنه كان سبباً في قتل زوجها، وبقيت محافظة على علاقتها معه واسحق يعلم بالحادثة لذلك يقول: (بل استرد نفسي، انظر في عيني إن كنت تجرؤ، أهذا المسلخ المريع هو المكان الذي هيأته لظهور المسيح؟ أهذه هي رسالتنا الروحية؟ (يشير إلى جدعون) أم بهؤلاء السوقيين ستبني المملكة المقدسة، لا شك أنك تعرف ما فعله هذا الوغد، وربما هنأته.

يا للحضيض؟ نعم... هذا هو إنجازك الكبير، لقد أقمت مملكة للحضيض (يمر كل من مائير وجدعون مسدسه) العبا الكرة والنقش على حيازة هذه المأثرة، كلاكما محترف، ولكن... لو خيرت فإني أفضل أن يقتلني قاتل أبي... (يرفع مائير مسدسه بيد ثابتة، ويطلق عدة رصاصات يتكوم اسحق في الأرض"[2] .

ويقتل إسحق على يد مائير وكانت ردة فعل أمه لا شيء... نعم لا شيء. سوى قولها إلى مائير (وكيف افعل إن لم تقف إلى جانبي)

أما دلال فإنها تمثل الجانب الوطني، وتأخذ بعداً ايجابياً في الصراع فهي امرأة فلسطينية، أما الفارعة فهي الأخرى امرأة ذات بعد وطني فلسطيني.

فتقول: لم أخاطر بالرحيل مع أمي خشية ألا يسمحوا لي بالعودة إلى وطني

---

(1) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة ،ج٣، م . س، ص١٤٧.

(2) سعد الله نوس: م . ن ص١٦٠.

أبقيت في حضن عمتي... وعمتي تريد أن أنمو كما ينمو الأطفال في الخرافات، أن أتعلم عشق الكلمات وعمري بالشهور لا بالسنوات، هكذا ستحكيها يا وعد وعمتي تتمنى أن أكون حين أكبر مثل عمي إسماعيل، ومثل جدي حسين الصفدي، أما أبي... لكن لا... لندع أباك في همه..."[1].

اما الثالوث الشخصي الذي كان يمثله (الأم، مائير ، جدعون ، وغيرهم فكانوا يمثلون الجانب الصهيوني بكل أبعادة التاريخية، فهم الذين يرسمون سياسة القتل والاغتصاب للعرب، وهم الذين يرددون ما قالته التوراة في أسفارها والتي تؤدي إلى تدمير العرب وثقافتهم وإقامة الحضارة الصهيونية على إنتاجها فمثلاً:

"الأم: كل ما كان تدوسه بطون أقدامكم يكون لكم، من البرية ولبنان، من النهر، نهر الفرات إلى البحر الغربي يكون تخمكم.

مائير: وأما هؤلاء الشعوب التي تعطي الرب إلهك نصيباً فلا تبق منها نسمة ما، بل تحرقها حرقاً.

جدعون: ابسلم ابسالاً،

موشي: اذبحهم ذبحاً.

الأم: ولا تقف عندهم ، بل اقتل رجلاً وامرأة، طفلاً ورضيعاً، بقراً وغنماً جملاً وحماراً،

مائير: عليكم ألا ترحموا حتى تدمروا نهائياً ما يسمى بالثقافة العربية التي بنينا حضارتنا على أنقاضها"[2]

ومما سبق يدلنا على أن الشخصيات عند ونوس تتشكل بمستويين الأول الذي يشكل السلطة بما تحمله من قمع واضطهاد، والثاني وهي الفئة التي كانت ضحية فالمجموعة الأولى أبرزها ونوس مثل إسماعيل، ودلال، والفارعة بالإضافة إلى بعض الشخصيات الفلسطينية الأخرى . والتي يقابلها عند بايبخو انيبال مارتي وزوجته لوثيلا، فاسماعيل متأثر بموقف انيبال الذي اتخذ من المقاومة والتضحية هدفا له مقابل حصوله على حريته و كرامته، حتى أن الحياة تصبح عبارة عن قفص يحيط بهذه الأبطال في المسرحيتين وعندما يحاصر الإنسان ولا يجد البيئة التي تفهمه أو تعطيه

---

(1) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة ،ج٣، م . س، ص٦٨.

(2) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة ،ج٣، م . س، ص٦٩-٧٠.

بعض حقوقه يحصل التمرد والثأر وعدم الالتزام بمعطيات المجتمع، فتقول ماري مثلا: " لم تفهم قصدي يا دكتور فأنا أفكر في كل هذه الأشياء لكنها جميعا لا تبعث في نفسي أي أمل على الإطلاق، أشعر أنني عاجزة عن بذل أي مجهود، وإنه لا شهية لي لعمل أي شيء، إنني أشعر بنوع من اللامبالاه المطلقة،....بكل شيء.."[1] بينما تقول دلال: الأرض لا تتسع لنا ولهم.... الأرض أضيق من القبر إذا لم يزولوا جميعا، إما نحن أو هم"[2]

فهذه الحالة النفسية التي تعيشها هذه الشخصيات لا تتوقع منها غير الانعزال، والإبتعاد عن مجريات الحياة العادية، فالحياة إذا كانت في عين الإنسان ضيقة يشعر بأنها تقتله يوما بعد يوم وهذا ما كان يحصل لهذه الشخصيات على الرغم من إيجابيتها على المستوى الإنساني . فإنه يلجأ إلى الوحدة واللوذ وحيدا لغايات التأمل وإعادة ترتيب الحياة من جديد.

وهذا أسلوب من الأساليب التي يتبعها الإنسان ليس الآن فقط وإنما على مر الأزمنة والعصور، فالتمرد والتحرر من القيود هي نهاية القمع ، وسلب الإرادة لأن الحرية هي الوجود الإنساني لا يمكن أن يكون دون حرية، وأيضا الكرامة الإنسانية تتعلق بحريته فلا كرامة بدون حرية أيضا. ومن هنا جاء تمرد البطلين في عملي ونوس وباييخو من أجل الحصول على هذا الكنز الكبير وهو الحرية، التي تأتي من اتجاهين؛
ا- الاتجاه السياسي والذي تمثله قوى مسؤولة وقد تكون السلطات بكل انواعها ومستوياتها
ب- القيم الأخلاقية للمجتمعات

وهنا لابد من التعارض ما بين مصلحتي الطرفين فالأول يجد نفسه في موقع الصح دائما، والطرف الآخر في موقع الخطأ، فتتضارب المصالح ما بينهما إلى درجة ان يَنْعَتَ الأول الآخر بالإرهاب أو الخروج عن القانون، وهذا ما حصل فعلا إلى بطل باييخو بانيبال مارتي وزوجته لوثيلا مارتي وعند ونوس إسماعيل وزوجته دلال . وهنا تبدأ نقطة الانطلاق للمسرحيتين أي لحظة الاعتقال، وكلاهما يتفق على ان التعذيب السياسي وسيلة غير مقبولة على المستويات الاجتماعية وخاصة ان هذا

(1) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة ،ج٣، م . س، ص١٢٠.

(2) باينجيو ، القصة المزدوجة، م. س، ص ١٤٢.

التعذيب موجه من الإنسان إلى الإنسان لمجرد اعتلاء أحدهم السلطة.

فرحلة البحث عن الحرية عند إسماعيل بدأت منذ اللحظات الأولى ولا يبحث عن حريته فقط بل يبحث عن حرية الآخرين والعيش بكرامة مهما كلفه الامر، ولذا نجده قد ضحى بحياته الأسرية والتي لم يمض على زواجه أكثر من ثلاثة أشهر، ولكن كان دائما مطلبه أن يحذو الآخرون حذوه حتى لا يكون الضحية وحده .

ويقع إسماعيل في اعتقال الاحتلال الصهيوني. ويبدأ بممارسة كافة أشكال التعذيب للكشف عما عنده من اسرار، وعندما تصل إلى طريق مسرور، تمارس عليه قوة كبيرة جدا من الضغط النفسي، فتأتي بزوجته دلال وتبدأ مرحلة حقيرة جديدة، فيغتصبها الصهاينه تحت بصرة، إلا أنه يموت تحت سياط التعذيب .ولم يقف هذا الأسلوب عند اسماعيل بل امتد بطريقة غير مباشرة إلى اسحق ذلك الجندي الذي أراده التنفيذ بالنسبة لإسماعيل وزوجته. فيصاب هو الآخر بالعجز الجنسي والذي انتهى به المقام إلى قتله كما ذكر سابقا.

وهذا ما حصل لدى البطل عند باييخو اينبال وزوجته فيتعرضان للتعذيب بكل الوسائل خلال فترة الحروب الأهلية في إسبانيا وما تلاها من تداعيات حيث وجهت له تهمة الإرهاب والتخريب أيضا فيعذب ويقهر وتغتصب زوجته أمامه فيموت قهرا.

وما حدث في المسرحيتين من أحداث تدور حول الاعتقال السياسي والتعذيب سواء كان جسديا أو نفسيا أو هدر كرامة الإنسان، وقد دارت الأحداث في هاتين المسرحيتن في ثلاثة أمكنه هي: عيادة الطبيب النفسي، وبيت اسحق ودانييل، وفرع الأمن، وكما بدأت الحكايتان بالاعتقال تنتهيان بالموت.

وسرعان ما نجد أن كل شيء تشوه في حياة الشخصيات حتى القيم الوجدانية مثل الحب. الذي لم يستطع تحرير دلال من قلقها وتعذيبها، هذا إن لم يكن سببا في زيادة اغترابها وعذاباتها. فالحب هو الحرية، انطلاقة جديدة على المستوى الفردي والجماعي، لأنه موقف، فالحب عطاء ونماء، الإنسان الذي يحب يبقى دائما في مرحلة عطاء، وعندما اصطدم إسحاق ودانييل عند ممارسة هذا الموقف ولم يستطيعا أن

يوفرا[1] أقل الحياة المطلوبة لدلال وإسماعيل، ولوثيلا وانبيال فإن الحياة انتهت. ولـذا جاء الحرمان العاطفي عند اسحق. وظهور حالة العجز الجنسي هو مـن توابـع موانـع الحب . وقد نجح ونوس في تصوير الحياة البائسة وذلك بسبب نمـاذج سياسـية معينـة كاسحق ومائير والجدة، ودانييل وباولوس رئيس فرع الأمن عند بابيخو .

أما إبراز الجانـب الإنسـاني في المسـرحيتين نجـد أن شخصـية الـدكتور بـالمي متناصة مع شخصية الدكتور ابراهام منوحين في الاغتصاب، فقدر الطبيب في الموقعين واحد، فكلاهما طبيب نفسي، وكلاهما يحاول التغيير، وكلاهما أصبح شـاهدا علـى أحداث عصره، فيقول:

"الدكتور : وقال الرب اكتبوا هذا الإنسان عقيما رجـلا لا يفلـح في أيامـه ولا يفلح من ذريته أصلا، جاء يطلب معونتي ولم استطع أن اقدم له أي عـون، حـين روى لي ما فعلوه شعرت بالاعتلال، وبما يشبه التورط ، كان يجرني معه شاهدا على تاريخنا على تاريخه وتاريخي، وما كان بوسعي أن اختبىء وراء قناع مهـنتي، مـا فعلـه لم يكـن جريمة فردية تخصه وتخص علم الأخلاق، بل كان حدثا له مغـزاه وأثـره علـى تاريخنـا جميعا، مرضى وأطباء فحولا ومخنثين، ما كان بوسعي أن أختبىء خلف قنـاع الطبيـب البارد ولا .... تدخل بيت الوليمة لتجلس معهم وتأكل وتشرب.."[2] .

وسرعان ما نجد النموذج الآخر عند بابيخو قريبا من هذا النموذج ؛ فالدكتور بالمي هو الآخر يكون شاهدا على عصره، فمثلا يقول :

"الدكتور : شكرا انتهت القصة الأولى، فلننتقل إذن إلى الثانية لكن قبل ذلـك، اسمحوا لي بملاحظة، فعندما نقرر نشر تاريخ الحالات المرضية، كل الأطباء يفضـلون حكاية الحالات التي تنتهي نهاية سعيدة، مثلهم في ذلك مثل كتـاب القصـة الضـعفاء، لكن هؤلاء الذين يضعون موضع الشك مهارتهم المهنية ربما كانوا أكثر نموذجية.."[3] .

ونجد من طرف آخر أن راحيل عند ونوس تتعرض لاغتصـاب مـن جـدعون والتي تقابلها دلال الفلسطينية زوجة إسماعيل و التي تتعـرض للاغتصـاب أيضـا مـن

---

(1) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج١، م. س، ص ١١٥.

(2) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س ص٢٣

(3) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٣، م. س ص٦٩-٧٠.

قبل الإسرائيليين ودلال تقابل لوثيلا مارتي زوجة انيال التي اغتصبت هي الأخرى. اما الجدة عند باييخو تقابلها شخصية سارة بنحاس ، والجدة هذه تكاد تكون شبه إنسان فهي لا ترى ولا تسمع إلا صوت ابنها، وتحاول استخدام نظارة سميكة إلا أنها تبقى عاجزة، لكنها طيبة ومحبة للآخرين، لكنها في الاغتصاب اختلفت قليلا فهي على علاقة عشق مع مائير، مقابل هذا العشق والذي يرتبط بعشق دولة إسرائيل وفعلا يقوم مائير بقتل زوجها، ويعد ذلك بقتل ولدها وحفيدها، ولم تتنازل عن علاقتها بمائير التوراتي الذي يحمل الحقد والضغينه لكل ما هو عربي من أجل إقامة دولة إسرائيل.

ولابد من الإشارة هنا إلى الفرق الواضح بين مستوى الشخصيات في الحكاية الإسرئيلية ومستوى الشخصيات في الحكاية الفلسطينية ، فالأولى مبنية بصورة أعمق مما لدى باييخو، ولا يبرر الضعف في شخصيات الحكاية الفلسطينية إن المشروع الفلسطيني لم يكتمل وأن الشخصية الفلسطينية لم تتضح معالمها ، لأننا هنا إزاء شخصية مسرحية على مستوى الشكل الفني يعتمد باييخو على الراوي بصورة أساسية ، ومنه يجري الانتقال إلى مشاهد مختلفة من خلال ما يسمى (فلاش باك) ويستخدم سعد الله ونوس الشكل الفني نفسه بعد أن يقسم الحكايتين الى حكاية إسرائيلية يقسمها إلى لوحات يسميها سفر النبوءات أو فلسطينية يقسمها الى لوحات يسميها سفر الأحزان اليومية[1] .

أما النهاية في كلا المسرحيتين تكاد تكون متشابهة أيضاً . فباييخو ينهي مسرحيته نهاية حزينة ، فزوجة دانييل تقاد إلى مكتب الأمن بعد مقتل دانييل وانيبال مارتي ، وكذلك عند ونوس تنتهي المسرحية بمقتل اسحق ، ورحيل زوجته أما منوحين فينقل إلى مشفى المجانين . ويترك ونوس المسرحية مفتوحة النهاية وربما الذي يبرر ذلك أن نهاية القضية الفلسطينية لم تنته بعد .

وهنا نؤكد على أن ونوس قد استفاد من مسرحية باييخو على جميع المستويات وهذا لا يقلل من قيمة مسرحية الاغتصاب بل استطاع أن ينجح في نقل تقنية تلك المسرحية بأسلوب وروح بيئته لا بل تغلب على باييخو بما أعطاه للشخصيات واللغة وغيرها من أبعاد ، وهذا جعله متميزاً .

---

(1) د.غسان السيد، مجلة جامعة دمشق، م.س ص٩٧.

على مستوى الحدث :

حاول ونوس تلمس بابيخو وأخذ ما يتوافق من مسرحيته مع بيئته وطبيعته ، فهو ليس بناقل وإنما متأثر ، وليس رافض وإنما مقتنع بالتواصل والتلاقي ما بين الثقافة العربية والثقافة الغربية عامة ، وقناعته ببابيخو تتويج لهذه القناعة ، لقد وصل إلى قناعة مفادها :-

إن عملية ترجمة مسرحية القصة المزدوجة و مسرحتها على مسارح دمشق قد لا تؤدي الغرض ، فهو مثقف مشغول بهموم الناس ورسالته أبعد من عرض مسرحية وكفى ، فهو المتعمق بزمنه ، وهو المتحد بأرضه وقضايا أمته ، فاستطاع أن ينقل هذا النص من معادلة (الآن وهنا) وعندئذ تغير زمان المسرحية ، وكذلك مكانها ، فأصبحت مسرحية من تأليف كاتب عربي ، وموضوعاتها تهم الإنسان العربي ، وزمانها يتوافق وقضايا الأمة العربية كيف لا ، وهي المسرحية التي نقلت إلى الشارع العربي الكثير من الفضائح الإسرائيلية وإعادة تشكيلها وتقديمها بأسلوب استفزازي وكأنها حالات تمارس على أرض الواقع ، فقد نجح ونوس في محورين :
أولاً : التركيز على القضايا التي تهم الشارع العربي.
ثانياً : تحويل قوة مسرحيته من الشعور العربي الثائر اتجاه الصهيونية العالمية عامة والاحتلال الإسرائيلي خاصة .

أما النقطة المركزية التي انطلق منها فهي قضايا الاغتصاب والتعذيب السياسي وهذه تعد الشرارة للإنسان العربي والمسلم ، فهي تمس الأخلاق من جهة والكرامة الإنسانية من جهة أخرى .

فالصراع العربي الإسرائيلي إذن هو القضية الجوهرية وكل ما يدور فيها من قضايا هي أدوات وأساليب تنفذ على أرض الواقع وتنفرّ المجتمع وتثوّر فيه روح الغضب أو أن تحوله إلى أمر عادي بفعل القوة العسكرية والسلطة المتجبرة، لكن الخيار الأول هو الظاهر حتى الآن ولم يظهر يوماً عند الإنسان الفلسطيني أي نوع من التهاون أو الاستسلام .

وقد استطاع ونوس وبابيخو من إعطاء مسرحيتهما بعداً زمانياً ومكانياً مطلقاً لارتباطهما بالقضايا الإنسانية التي ترتبط بالإنسان كونه إنسان، ووجوده، وشرطه

التاريخي، ورغبته الباحثة عن الحرية والوجود بعزم وكرامة، فالحرية هي شرط الوجود الإنساني فكيف إذا كان هـذا الإنسـان يسعى للوجـود المتميز، والفاعـل في خريطـة الحضارة الإنسانية، وهي وجهة نظر ونوس الذي حرص علـى إثـارة الـوعي بأنواعـه سواء من خلال نموذج الممثل الواعي ، أومن خلال مسـرح التسـييس، فإسماعيـل لا يريد العيش إلا حراً، ولو قبل المهادنة لما تعذب واغتصبت زوجته، بل حاول التخلص من الإرهاب الذي يمارس عليه وعلى مجتمعـه ، وكـذلك كـان دور بـاييخو، مقاومـة القهر والظلم علـى يـد أنيبـال مـارتي، والـذي انتهـى بـه الأمـر أيضـا إلى الاعتقـال والتعذيب، فالهدف لدى البطلين هو حرية الإنسان التي تنطلق من حريتهما، فالتزامهما الوطني جعلهما يعيشان حالة من عذاب الضمير، ولا يمكن لهـذا العـذاب أن يتلاشـى إلا بعد نوال الحرية، وهي فلسفة سـارتر الـتي قـال فيهـا لا يمكـن للإنسـان أن ينجـو وحده.

وقد استطاع ونوس أن ينقل المعركة المسرحية إلى أرضه (فإذا كان الممكـن في مسرحية بايخو أن يقبل الشعب بالنظام إذا تخلى عن اسـتبداده وتسـلطه فـإن الأمـر في مسرحية ونوس مختلف تماماً لأن الكاتب يكشف هنا عن أن تخلي إسرائيل عن فاشيتها وعنصريتها وظلمها سيؤدي حتماً الى زوالها، ذلك لأنهـا قامـت أساسـاً علـى تعـاليم توراتية فاشية وعنصرية معاً، والمشهد الأول في المسرحية يكشف عن هذا الأمر بصورة واضحة، بمعنى أنه ضمن هذا السياق، أي سياق الصـراع العربـي الإسـرائيلي يصـبح الوقوف ضد الفاشية والعنصرية الإسرائيلية ليس مجرد الاعتراض على نهج أو سلوك، بل هو وقوف ضد كيان وضد أسس إذا زال الكيان نفسه.)[1] .

فالإرهاب الذي كانت تمارسه إسرائيل هو الأساس الذي يقـوم عليـه النظـام العنصري الإسرائيلي ولا يمكن أن تكـون دولـة إسـرائيل دون حالـة إرهـاب، وزوال الإرهاب يعني زوال دولة إسرائيل أيضاً، بينما زوال الإرهاب في إسبانيا يعـني سـقوط نظام وليس زوال إسبانيا، ومن هنا جاء الصراع الأبدي والوجودي في مسرحية ونوس فإما نحن أو هـم، فالحدث هنا وصل حده الأقصى ضد إسرائيل، والسؤال هنا، ما هـي النتيجة لهذا الصراع ؟ فكل طرف يحاول التشكيك في تاريخيـة الآخـر، وضـمن هـذه المعادلة يبدأ الإنسان ينفر من الأشياء ، من إنسانيتها وتدمير كل مظاهر الجمـال، ولـن

---

(1) د.غسان السيد، مجلة جامعة دمشق، م.س ص٩١.

يبقى بعد ذلك هذا التخريب على المستوى الخارجي بل يدخل إلى أعماق الإنسان وهنا مكمن المشكلة فإعادة الإنسان إلى كينونته، والشموخ به مرة أخرى، وترميم ما أفسده الدهر هي إحدى المشاكل القوية التي تعاني منها شخصيات ونوس وبا يخو على حدٍ سواء. ويمكن إيجاد حدود التلاشي ما بين المسرحيتين من خلال المستويات المطروحة على الشكل التالي :-

١-الاغتصاب : استطاع ونوس من خلال بنية تفكيرية عميقة من بناء مسرحيته، على ركائز ومستويات نابعة من طبيعة الإنسان العربي وقضاياه التي تعد حجر الزاوية في العصر الحديث. ولذا استطاع أن يقدم مسرحيته من خلال مستويين .

أولاً : المستوى الفلسطيني

وهذا المستوى تمثل في أدوار بعض الشخصيات في المسرحية، ومن خلال عدة وجهات نظر اختارها ونوس، فدور الفارعة ودلال مثلاً يمثلان الشجن الفلسطيني بكل أبعاده الإنسانية والوطنية، وخاصة عندما يقوم الإسرائيليون بمداهمة البيوت الفلسطينية واعتقال أفرادها، وبذلك قالت الفارعة "كان عمر أبي في مجموعته الفدائية.. جاء به إلى البيت مرة، وحدثنا عنه كثيراً، كان شاباً أنهى دراسته الجامعية، لكنه ترك كل شيء وانضم إلى المقاومة، بعد رحيل والدي قدم لي مساعدة كبيرة، ووسط الفاجعة كان ينمو شعور جميل وأخضر، أول مرة أمسك يدي، وغمر وجهي بنظراته الدافئة والعميقة، انحلت قواي، وذاب قلبي، كان يغيب ثم يعود فجأة، فتورق روحي، كان يحب أخوي حبه لأخوته وفي آخر مرة التقينا فيها نذرت نفسي له وتعاهدنا على الوفاء مهما حدث، وما زالت فيه "[1].

ويدور الحوار في هذا المقطع والذي أسماه ونوس سفر الأحزان اليومية حول الحالة الفلسطينية والشجون التي تنطلق من كل من دلال والفارعة، بينما يركز ونوس في موطن آخر على طبيعة العلاقة التي تربط الفلسطيني باليهودي من خلال العمل لديهم وما يمكن أن يكون من تبعات، فالفارعة وولدها محمد هما اللذان يظهران هذا الأمر :-

الفارعة :- لماذا تحب دائماً أن ترثي لحالك ؟

---

(1) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س ص٧٧.

محمد : لأن هناك ما يستحق الرثاء رفضوا طلبي الثاني لجمع الشمل، ولن يكون بوسعي أن أعيش مع امرأتي وولدي كما يعيش كل الناس، ستظل في اربد، وأنا هنا وفي اللقاءات المسروقة يتوالد أطفالنا كاللقطاء.

الفارعة : هذا هو الاحتلال ومن يرَ مصيبة غيره تهن عليه مصيبته.

محمد : لو توفرين علي هذه الأمثال شقيت كثيراً في حياتي، لو بدأت أحكي لك ما لاقيت لما فرغت حتى الصباح، وكانت الحلاوة الوحيدة التي ذقتها هي سهام، إذا فقدتها سأضيع، ولن يبقى في حياتي إلا الشقاء.

الفارعة : ولكن ماذا نستطيع ! إنهم كفار ولا يعرفون الرحمة، انظر ماذا حل بأخيك وامرأته"[1]

وهكذا يتسلل الحوار ما بين الاثنين لإظهار تبعات العمل في الورش اليهودية وهي تبعات سيئة ولا يتحملها الإنسان الفلسطيني في كثير من الأحيان.. وهذا الذي يجعل ونوس يركز في اللوحات الأخرى على حالة الوعي التي يجب أن يكون عليها الإنسان الفلسطيني خاصة، وهو الحوار الذي تمثله دلال والفارعة في موطن آخر، تحت عنوان سفر الأحزان اليومية، المقطع الرابع :

الفارعة : نحن مناضلون يا دلال، ولسنا قتلة، قضيتنا عادلة، وهدفنا هو أن ندمر الصهيونية، لا أن نقتل البشر.

دلال : وهل إسرائيل شيء والصهيونية شيء آخر..؟ اسمعي يا ابنة العم .. في بيت أهلي لم أعرف شيئاً عن إسرائيل، كان أبي يعيش في موقع من الثراء والتجارة ، يخاف من الثورة والرعاع، ونادراً ما كان يذكر إسرائيل، حتى حرب الـ (٦٧) لم تهزه، ولم يخف شماتته بعبد الناصر وأنصاره، وحين تزوجت أشفق علي زوجي، ولم يحدثني الكثير عن إسرائيل، لكنني الآن أعرف إسرائيل كما أعرف جسدي، أتعلمين أن لإسرائيل رائحة.

الفارعة : لم أفكر في هذا..

---

(1) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س ص٩٥.

دلال : رائحة فظيعة، تملأ أنفي وجوفي ومسامي، ختمت إسرائيل هويتها على جسدي، ولن يمحو هذا الختم الرهيب إلا الموت، ما عرفته يا ابنة العم يكفيني، وأنا الآن جاهزة للانضمام إلى المقاومة..

الفارعة : ألا تتمهلين قليلاً ؟

دلال : الأرض لا تتسع لنا ولهم، فإما نحن وإما هم "[1].

وهكذا تبدأ الفارعة ببث روح الوعي لدى دلال التي تمثل كل منهما المرأة الفلسطينية بكل أبعادها، فالفارعة هي العقل المدبر، وهي العقل الواعي، وهي المخطط للتخلص من المحتل، بينما تأخذ دلال دور الثائر الذي يريد أن ينتقم من إسرائيل والتخلص منهم مهما كان الثمن، ولذا ينتقل ونوس إلى تصوير الحالة المأساوية التي تنطبع على الفلسطينيين من جراء شدة التعذيب في المعتقلات الإسرائيلية :"مائير : (لدافيد وموشي) اذهبا ورتبا الأمر مع الطبيب . اسحق : ولكنه مات فعلاً.

مائير : نعم، لقد مات فعلاً، والميت فيهم أفضل من الحي، ماذا جرى لك إني أكاد أشكرك، أهذا من ربيت ودربت، قائد الحفلة يصفر ويغمى عليه كالنساء ، شيء مخز..."[2].

فليس هناك ما هو أشد من الوصول إلى حالة الموت عند التعذيب، فهي صور بشعة كانت تتكرر يومياً، ولذا وجد من الأفضل لسعد الله ونوس التركيز على هذه الحالات التي تعطي انطباعاً عن حالة البشاعة وسخط الإسرائيليين وخاصة ضد الإنسان العربي.

وفي سفر الأحزان المقطع الخامس ينتقل ونوس إلى الحديث عن الانتقام على لسان دلال التي تحولت فجأة إلى امرأة تحمل إنتقاماً على بطنها من خلال أصابع الديناميت التي تعارضها الفارعة والتي لا تقل عنها وطنية وطموحاً إلى نيل الحرية، لكن الوسيلة بينهما تختلف، بينما دلال تؤمن بالانتقام وتتمنى لو أنّ كل إنسان فلسطيني تحول إلى منتقم لما أصابهم"دلال : الوطن الحر الجميل هو بالنسبة لي حلم

([1]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س ص١٢٠-١٢١.

([2]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س ص١٢٧.

غامض وبعيد أما الانتقام فبسيط وواضح ، لو أن كلاً منا عزا سببه الخاص للانتقام، وصمم حقاً على الانتقام ، لما كان وضعنا مزرياً ومعقداً.."[1]

بينما تتجه الفارعة إلى لغة أقل حدة تنحى نحو الاعتدال قليلاً مع إيمانها بالمقاومة والتضحية ولكن بأسلوب آخر :

"الفارعة : لا يمكن أن تحول قضية شعب إلى عمليات انتقام فردية دلال: العين بالعين، والسن بالسن، تلك هي الشريعة، إذا لم تحرقنا شهوة الانتقام، فإننا سنظل ننزف ونصّعد الأنات .

الفارعة : أحب تصوراتك العفوية .

دلال: إن جسدي هو دليلي .."[2].

التضحية برأي الفارعة هي الأسلم وهي الأسلوب الذي يجب أن يتبع للوصول إلى الهدف، وقد تكون إحدى وسائل التضحية الانتقام، وقد تكون وسائل أخرى ويظهر محمد بشكل فجائي، ويحاول أيضاً أن يقوم بدوره اللازم فيمضي بعد أن يخبر الفارعة بأنه ماضٍ، إلى أين... لا تدري، لكنه يدري ويقولها بملء فيه إلى الجحيم...

ثانياً : المستوى الصهيوني :

والذي أظهره ونوس من خلال عدة شخصيات في المسرحية منها، منوحين واسحق بنحاس، وزوجته راحيل بنحاس وأمه، ورئيسه في الأمن، وجدعون وموشي، والذي ظهر في سفر النبوءات، ومقاطعه التسعة.

ففي المقطع الأول، يدور الحوار بين الدكتور ابراهام منوحين وراحيل بنحاس وهي زوجة اسحق بنحاس، ويظهر الدكتور في بداية الأمر وكأنه المريض المتعب الذي يحتاج إلى من يداوي له جراحه، ويساعده على الخروج من أزمة لكن يفاجئ راحيل

---

(1) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س ص١٣٠.

(2) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س ص ١٣٠

بهذه الفتاة التي كانت مريضة يوماً ما وقد تلقت العلاج اللازم على يد الدكتور إلا أن إسحق كان له الدور الأكبر في مرحلة العلاج وخاصة أنها آمنت به:-

راحيل : ذات يوم كنت أجلس في هذه الحديقة، لاحظ إسحق أني أبكي، فاقترب مني، كان رجلاً مجرباً يوحي بالأمن والثقة، قال لي سأشفيك يا مريضتي الصغيرة، وبعد أيام تزوجنا .. "[1]

فالعلاج النفسي الأكبر تلقته إذن على يد إسحق الذي ملأ عليها فراغها وساعدها على تخطي الكثير من الصعاب، وخاصة أنه أصبح لديها طفل يملأ عليها وحدتها، وينتهي المشهد باتفاقهما على دعوة من قبل راحيل تحدد فيما بعد.

وفي المقطع الثاني : تبدأ الأم تبديل الطفل والتركيز عليه إذ تعدّه الأمل الذي سيحمل يوماً سيفه ويقتل الإنسان الفلسطيني، إذ تحاول الأم تربيته وتنشئته على هذه العقيدة، إذ قامت أولاً بتربية ابنها اسحق وجاء الدور لتربية حفيدها بالطريقة التي ربت فيها ابنها.

"الأم : ... فركض داوود ووقف على الفلسطيني، (تدخل راحيل) وأخذ سيفه، وقطع به رأسه.

راحيل : ترفقي بالطفل يا أماه، أذناه الغضتان لا تتحملان هذه العبارات.

الأم : إنها قصة سميّه داوود.

راحيل : سيسمعها كثيراً حين يكبر .

الأم : يجب أن يحفظها قبل أن يعيها ، لقد أحسنت تربية ابني، وسأحسن تربية حفيدي.

راحيل : طيب.. طيب، حملت لك بطاريات للراديو.."[2].

وتركز الأم كثيراً على الطفل على اعتباره الأمل والطموح الذي سيأخذ لها حقها ويدافع عنها، وتحاول التركيز على قضية الذكورة من بعد القوة والشجاعة، ولم يكن الاهتمام بأب الحفيد مثل الاهتمام بالحفيد، وتبقى على اهتمام بالطفل إلى درجة تعليمه وتلقينه الأناشيد التي تخدم هدفها.

([1])سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،ص٨٢.

([2])سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،ص٨٤-٨٥.

الأم : (تهدهد الطفل) لا تغضب يا ملكي، شغلني أبوك قليلاً، تعال نشرب حليبنا بهدوء، تقلد سيفك على فخذك، وبجلالك الشعوب تحتك يسقطون، اسمعي يا بنت وانظري .. انسي شعبك وبيت أبيك ..."[1] وفي سفر النبوءات المقطع الثالث يدور على محورين، التحقيق والتعذيب من جهة والصراع بين الدكتور واسحق من جهة أخرى. فإسحق هو حالة مرضية يعاني من الضعف الجنسي، وقدومه إلى الدكتور لغايات المعالجة وبعد عرض قضيته بصورة تفصيلية من خلال سؤال وجواب مع الدكتور والوقوف على جميع الظروف التي مر بها اسحق، ينقلب إلى جو آخر وهو القبض على إسماعيل بصفته عربياً متهماً بالإرهاب.

إسحق : سيدي هاهو اعتراف المتهم الذي كلفتني به.

مائير : هذه سرعة قياسية.

إسحق : لا أعتقد أنه طريدة حقيقية.

مائير : وما الفرق ! عملنا أن نمحو الإرهابيين، وأن نروع الآخرين.

اسحق لكن إسماعيل طريدة حقيقية.

مائير : سيأتون به الآن وسنحمله على الاعتراف مهما كلف الأمر."[2] وهكذا يأخذ إسماعيل واسحق الدور الأكبر في هذا السفر حيث يظهر لنا ونوس قمة الوقاحة والوساخة التي يتعامل الصهاينة بها مع العرب، فأشنع حالات التعذيب وقمة الألفاظ السوقية هي التي يستعملها هؤلاء المحققون مع العرب.

مائير : أرني أظفارك (يمسك يده اليسرى) نحن لا نحب الضيوف العنيدين، لماذا لا تتعلمون ؟ (يضغط على أطراف أصابع اليد، يكتم إسماعيل تأوهاته) ألم تدفعوا ثمن العنادات غالياً، أربع حروب وأربع هزائم، الأبله وحده هو الذي لا يستوعب الدرس بعد أربع هزائم (يشتد ألم إسماعيل) لا تتباك فنحن لم نمس بعد يدك اليمنى. إننا نحتفظ بها سليمة للتوقيع."[3] .

([1])سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،ص٨٧.

([2])سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،ص١٠٦.

([3])سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٣، م. س،ص١٠٧.

لكن التعذيب لإسماعيل يصل ذروته عندما يتعرضون إلى زوجته وحبيبته ومعشوقته، فهي ما زالت عروساً ويحافظ عليها ويخاف عليها أكثر من نفسه، وهذا ما جعل فرق التحقيق مائير واسحق، وجدعون يصرون على تعذيب إسماعيل من خلال دلال هذه التي ما زالت تستمد قوتها من وصايا الفارعة لها.

"دلال : قالت لي الفارعة لا تخافي .. أنت أقوى منهم، وقالت : ارفعي رأسك وإذا حاول أن يقول ابصقي في وجوههم."[1] .

ويستمر إسحق في سرد روايته مع إسماعيل ودلال وهو مازال يجلس أمام الدكتور، والغاية من ذلك الوصول إلى حقيقة العجز الجنسي الذي يعاني منه اسحق. وهو بمثابة جزاء العابثين بكرامة الإنسان والإنسانية، وهذا ما يؤكده الدكتور اسحق حيث يعترف له بأن الشفاء مستحيل، وأولى خطوات الشفاء هو العمل ويعلق الدكتور رأيه قائلاً :

" اسمع يا سيد بنحاس، لا تظن أني أخاف من إعلان رأيي، إن ولائي ليس للقانون بل للعدالة، وليس فيما تفعلون أي عدل، وليس في احتلال الأراضي أي عدل، وليس في التزمت الصهيوني الذي تأسست عليه دولة إسرائيل أي عدل، نعم إني من هؤلاء المخنثين أمثال موشي منوحين وجوليوس كاهن واينشتائين، ونحن نفخر بموسادنا لأنها حمتنا من البؤس الروحي..."[2] .

ويستدل الدكتور على قوله بمقولة التوراة (وقال الرب اكتبوا هذا الإنسان عقيماً رجلاً لا يفلح في أيامه ولا يفلح من ذريته أحد)

أما في المقطع الرابع من نفس السفر، يدور حوار معقد بين إسماعيل والمحققين مائير، وموشي، واسحق، ويتصاعد الحوار ما بين إسماعيل من جهة وهم من جهة أخرى، يحاولون جميعاً أخذ أي شيء من معلومات عن الفلسطينيين ويوقعون به كل أنواع التعذيب إلا أنه يبقى مصراً على موقفه.

اسحق : لا أظن أنه سيتكلم،

مائير: سنجعله يعوي ويبيض، أريدك أن تقود الحفلة.

([1])سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،ص١٠٩-١١٠.

([2])سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،ص١١٤-١١٥.

اسحق : كنت ...

مائير: ما أمرك يا إسحق! هل أنت متوعك ؟

إسحق : لا.. لاشيء على الإطلاق (يرن الهاتف فيرفع مائير السماعة)

مائير : آلو .. أهلاً دكتور .. أتخشى على قلبه، هؤلاء الإرهابيون ليست لديهم قلوب.. لا تخف.. هذه مسؤوليتي .. كيف حال الوالدة..." [1].

وعندما يصر إسماعيل على موقفه ولم يرضخ لكل أساليب المفاوضة فيؤخذ كالعادة إلى الغرفة الداخلية ويبدأون بالتعذيب حتى الموت.

"مائير: نعم لقد مات فعلاً .. والميت فيهم أفضل من الحي.."[2] .

أما في المقطع الخامس من سفر النبوءات حيث يمثل هذا المقطع حالة الاغتصاب التي تعرضت لها راحيل من قبل جدعون صديق زوجها إسحق، فبعد أن يقع معها يحاول إرضاءها بوسائل، فيحاول إشعارها بأن هذا الأمر عادي وكأن سبب قدومها إليه هو هذا الأمر، إلا أنها ترفض ذلك وتصر على وصفه بالاغتصاب فهي تطلب الصداقة فقط، ويضعها أمام عادية الأشياء إذ يكشف لها عن طبيعة عمل زوجها اسحق إذ يقوم بمثل هذه الحالات عند تعذيب المعتقلين :

"راحيل : ويشارك اسحق في كل هذا !.

جدعون : طبعاً، ولكن فيه رخاوة لا تخطئها العين، منذ فترة أتينا بزوجة أحد المعتقلين، وأقمنا حفلة صاخبة، لكن إسحق حاول أن يتفوق في القسوة، أمسك شفرة، وراح يشطب عانتها وثدييها .. ثم قطع حلم نهدها الأيسر، كرزة حمراء دامية، حملها بين إصبعيه، ثم رماها بنفور وهلع، كان وجهه محتقناً، وعيناه تبرقان في وميض بائس، الموسيقى صاخبة، والدم يسيل من إنحناءات الجسد، وحلمة نهدها كرزة حمراء ملقاة على الأرض.

راحيل : لا تلمسني .

جدعون : شهيّ رعبك، شهيّ غضبك، شهيّة شراستك.

---

(1)سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،ص١٢٣-١٢٤.

(2)سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،ص١٢٧.

راحيل : لا تلمسني، ابتعد عني، وحوش، وحوش، إنكم وحوش، يا إلهي إلى أي حضيض نهوي .."[1].

وفي المقطع السادس من سفر النبوءات، يركز ونوس على أبعاد الإرهاب الصهيوني والتربية التي تقوم عليها التعاليم اليهودية إذ يبدأ ونوس هذا المقطع بما يلي : "غرفة الجلوس في بيت بنحاس، يجلس إسحق شارداً الأم تقرأ في مجلة، وبحركة آلية تمد يدها إلى راديو ترانزيستور تفتح الراديو، ينطلق صوت المذيع تعدل الصوت : قصفت طائرات الجو الإسرائيلي قواعد للمخربين في جنوبي لبنان، وقد أفاد الطيارون بأنهم أصابوا الأهداف إصابات مباشرة، أصدر الحاكم العسكري أمراً بإغلاق جامعة بيرزيت على خلفية الاضطرابات التي شهدتها المناطق"[2] .

كما يرفض اسحق الطريقة التي تربي عليها راحيل ولده، فهو يرفض هذه التربية التي تقوم على قصص الخيال. إذ يراها سخيفة، فهو يريد تربيته كتربية أمه له والتي أعلنتها قائلة:

الأم : بل كان يعلنها بوقاحة صاخبة، في فترة من الفترات أصابه ولع الدفاع عن العرب، كان يريد مناكدتنا، صار يجمع أقوال اليهود الموسوسين، من أمثاله ويتشدق بها أمامنا، قال فلان وقال علان ، وكنت أحمرُ خجلاً، وأتميز غيظاً، وذات يوم سمانا وكالة للرأس مالية اليهودية والعالمية، وأمسكه مائير من ياقته، وقال له بصوت باتر.. ابلعه فبلع لسانه وسكت، كان جباناً رغم ضوضائه.."[3].

فهي ترفض التربية العدمية، وترفض سلوك زوجها ولذا قبلت موته على يد صديقها مائير، وتصف العلاقة التي بينهما وكأنها أرقى من كل العلاقات الإنسانية، كما يتم مصارحة راحيل لإسحق وكيف جدعون استطاع اغتصابها، فوصفته بطريقة مقززة.

أما في المقطع السابع، من سفر النبوءات، تحاول راحيل لململت جراحها وإعادة الثقة إلى اسحق، إلا أنه يبقى مصراً على أن ما حدث ليس أمراً بسيطاً ويجب مجازاة

---

(1)سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،ص١٣٥.

(2)سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،ص١٣٦.

(3)سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،ص١٣٥.

زوجته وجدعون، ولم يستطع إسحق الاستمرار في الحياة ضمن هذه الظروف، فيحاول الرحيل عن عمله ووطنه وأهله، وراحيل أيضاً تكاد تجن، لم تستطع قبول الأشياء على بساطتها فتقول :

"راحيل : لا أحتمل هذا البيت، لا أحتمل رؤيتك، لا أحتمل أمك، لا أحتمل جسدي،وهذا الغثيان ... لا .. ينبغي أن أهرب، وإلا نفقت كما تنفق الكلاب .."[1].

ويكون دور الأم ترديد بعض الأقوال التي وردت في التوراة والعهد القديم من عنصرية.

الأم : وأقبل جميع شيوخ إسرائيل إلى الملك في حبرون، فقطع معهم الملك داود عهداً في حبرون أمام الرب، وسمّوا داود ملكاً على إسرائيل، وأخذ داود حصن صهيون وأقام في الحصن، وسماه مدينة داود، وكان داود لا يزال يتعاظم والرّب إله الجنود معه."[2].

وفي المقطع الثامن من سفر النبوءات تأتي مرحلة المواجهة الحقيقية بين إسحق ومائير الذي يمثل مائير بالنسبة لا سحق صديق أمه اللدود كونه قتل أباه وهو صغير وتملك أمه إلى درجة العلاقة المفضوحة، فلم يقبل اسحق بهذا الأمر، لكنه بقي صامتاً لأن ذلك يرضي أمه. أما أن يتحول هذا الحق عند مائير إلى مساندة جدعون على اغتصاب زوجة راحيل، فقد عظم الأمر الذي لم يستطع السكوت عليه، ولذا يلجأ له في لحظات الضيق على أمل مساعدته مثل الانتقال من الوظيفة، مثلاً وسرعان ما يختلق مائير، قصة الولاء للدولة اليهودية :

مائير: أنت تعرف أننا لا نحب الذين يقصون حكايات، لن تخبرني عن بيتك ما لا أعرفه، أتظن أني لا أفهم ماذا يجري لك. فجأة بدأت ترى هؤلاء العرب بشراً، ولكن تذكر ماذا يفعلون والخطر الذي يمثلون، لو تمكنوا منا لأبادونا. هل تشك في ذلك..؟

إسحق : طبعاً لا .."[3].

---

(1)سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،ص١٥١.

(2)سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س، ص١٥٢.

(3)سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س، ص١٥٧.

(وتكرر الأم : ولدي .. ولدي .. وغداً يسألني دافيد عن أبيه فماذا أقصّ له؟ في البدء خلق الله السماوات والأرض، وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة .."[1].

إما في المقطع التاسع من سفر النبوءات، وهنا تغلب الحس الإنساني على كل السياسات والأحاسيس العدوانية ، فيظهر الدكتور في قمة إنسانيته على النقيض مع مائير والأم اللذان يظهران بمظهر القاتل الحامل للنعش، فيحاولان إخفاء الحقيقة أي حقيقة موت إسحق، إلا أن الأمر سرعان ما ينكشف وتتبين الحقيقة، إلا أن راحيل ليس لديها أية قوة تدافع بها، فولدها صودر من بين يديها، وهي محاربة وضعيفة فلا تملك الآن إلا الرحيل:

"راحيل : ربما فيما بعد، بعد أن أجمع حطامي.

الدكتور: لا ينبغي أن تيأسي، انشري القصة على أوسع نطاق لن نتواطأ معهم، ولن نسمح لهم بمصادرة المستقبل.. أرجو أن لا تخذلني قواي.

الدكتور: ستنجحين يا راحيل.. يجب أن تنجحي.."[2] .

أما سفر الختام فإنه حوى الحوار ما بين الدكتور وسعد الله ونوس ، ليصل الكاتب إلى رؤية قد تكون واقعية وقد تكون من عالم الخيال، فالتساؤلات التي يطرحها سعد الله :

" هل تعتقد أن بوسعنا، أنت وأنا، أن نتعايش مع مائير وجد عون وموشي،.....؟" [3] .

ولا يقف ونوس عند المشكلة الصهيونية بل يقترب من المشكلة العربية فهي مشكلة أيضا. فالسجون الإسرائيلية يقابلها سجون عربية، والورطة على الضفة الغربية تقابلها ورطة على الضفة العربية، ويعي ونوس سياسة الصهاينة الذين يدخلون الوطن ويسلبونه بطريقة ذكية.

---

(1) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س، ص١٦١.

(2) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،، ص١٦٣.

(3) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س، ص١٦٦

سعد الله ونوس: فأمر الملك أن يودع في دار السجن، وأن يعطى رغيفا من الخبز من سوق الخبازين، إلى أن ينفذ الخبز، كله من المدينة، إنهم يأتون بلطف يبتسمون، ويحشرونك في القميص ثم يمضون بك إلى إحدى المصحات.

الدكتور: وأنت ما ينتظرك..؟

سعد الله : عداوة الصهاينة الإسرائيلين والصهاينة العرب

الدكتور: إذن دعنا نتبادل الإشفاق

سعد الله: الاشفاق وربما الأمل.

فالنتيجة التي يصل إليها الكاتب هو الاختراقات الموجودة في الجسم العربي، وهذه ورطة فكيف يتخلص من الصهاينة العرب....؟ وأكثر ما يستطيع الوصول إليه ونوس هو الأمل، لم يعد أمام الإنسان العربي إلا الأمل بعد هذه السيطرة الصهيونية، وتوغل الإنسان العربي في التوسيط، فيقول من منطلق الضعف المغلف بالألم.

"الدكتور: إذن .. دعنا نتبادل الإشفاق

سعد الله: الإشفاق .. وربما الأمل"[1] .

أما التناص الصريح والواضح والذي يتفق مع النصية الواصفة فهو كما قال ونوس إعادة انتاج نص بايخو في نص ونوس من القصة المزدوجة الى الاغتصاب من خلال عدة مستويات:

١ - على مستوى الموضوع،

ينطلق نص بايخو من مستنقع سياسي مليء بالجرائم والعذاب والتنكيل بالإنسان إلى أن يصبح هذا الأمر ظاهرة يتبادلها الكتاب والمبدعون، وبايخو هو أحدهم، وسرعان ما نجد التأثيرات التي تصل إلى درجة العقاب البيولوجي عند الدكتور بالمي، وعند ونوس الدكتور ابراهام منوحين، اللذان يستطيعان الكشف عن الداء الداخلي في عالم مليء بالقتل والتدمير والاغتصاب . للوصول إلى النتيجة التي تصل إليها أجهزة الأمن المتورطة في العذابات الإنسانية فيقول الدكتور بالمي: " لا أدري، قد تكون محتاجا

---

(١)سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س، ص١٦٧

إلى تحول كبير، ربما تضطر أن تهجر عملك الحالي، أو تبحث عن كفارة صعبة الأداء على حساب أعمالك، لا استطيع حتى أن أتصورها، فأنت لم تعد شاباً صغيرا وليس من المحتمل أن تجرؤ على المجازفة بتحطيم وسيلة رزقك وجزء هام من شخصيتك !"[1] وفي موضع آخر " تحذير أخير ياسيد برنيس، ربما يحدث في يوم من الأيام أن تظن أنك قد شفيت، نتيجة لقرار تتخذه وتعتقد حينئذ أن فيه الكفاية، لكن حاول إلا تخدع نفسكّ وأكرر لك أن الثمن لا بد لك من دفعه يجب أن يكون فاحش الغلاء .... وإلا فهذا الشفاء الظاهر لن يدوم"[2] وهذا التحذير نجده أيضا على نفس المستوى في الاغتصاب الذي يوجهه الدكتور منوحين إلى إسحق، فيقول : "لا يمكن إصلاح ما حدث، أنت لا تستطيع أن ترد لتلك المرأة كرامتها، أو لذلك الرجل المسكين رجولته، ولهذا فقد قضيت على رجولتك إنها مفارقة غريبة ولكن هي الحقيقة، شفاؤك يكن في مرضك، ولعله من صالحك..لكن ...

إسحق : أكمل يا دكتور: الدكتور: لا شيء لا يمكنني متابعة حالتك، كان يجب أن تدفع ثمنا غاليا لما فعلت ولكي تكف عن دفع هذ الثمن ينبغي أن تدفع ثمنا آخر لا يقل عنه جسامة.."[3] حتى ردة الفعل عند كل من المريضين تكاد تكون واحدة إسحق: وماهو الثمن ؟"[4] ودانيل : (بحقد) كم يجب أن أدفع لهذه الزيارة....؟"[5] .

٢ -المستوى الواقعي:

إن طبيعة الأحداث التي تعالجها المسرحيتان تقتضي أن تكون الأحداث واقعية، وكذلك الفضاء المكاني وفضاء الشخوص على اختلافهم، ففي الوقت الذي اختار فيه بايخو فضاءات واقعية لمسرحيته، فالعيادة هي الفضاء الأرحب الذي تدور فيه أكبر المشاهد وأعظمها وأشدها تأثيرا، وهذه العيادة. لم تكن بعيدة عن الفضاء الآخر وهو فضاء الأمن الذي تجري فيه كافة صنوف التعذيب والقهر والألم، أما لوتيلا مارتي وبقية المذنبين هو الآخر سيطر على أحداث كثيرة في المسرحية.

---

(١) بايخو، القصة المزدوجة ص٧٧

(٢) بايخو، القصة المزدوجة، ص٧٨

(٣) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،،ص١١٣-١١٤

(٤) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،،ص١١٤

(٥) بايخو، القصة المزدوجة ص٧٨

أما فضاءات ونوس فتكاد تكون متقاربة لولا محاولته توظيف الظروف العامة والخاصة التي تمر بها الأمة العربيه . فالفضاء الأول عند ونوس هو فضاء عيادة الدكتور منوحين، وكيف تم فيها كل أنواع الإجرام، كان آخرها مقتل إسماعيل برصاصات طائشة وهو مبنى واقعي أيضا. حيث يأخذ الدكتور بوضع يده على سبب الداء في المجتمع الإسرائيلي، إزاء الإنسان الفلسطيني الذي يذبح ويهجر ويغتصب إذ يتحول هذا الإحساس إلى وعي الجريمة الإسرائيلية اتجاه العرب.

أما المستوى الآخر الذي وضعه ونوس بشكل يتوافق وطبيعة المرحلة إذ مازال الإنسان الفلسطيني يعاني كل أنواع الضياع فهذا المستوى الفلسطيني بما تمثله الفارعة الأم المجاهدة وهي راعية المقهورين في المجتمع الفلسطيني، وكذلك دلال وإسماعيل. الذين يتحولون بصراعهم مع الإسرائيليين إلى الصراع من أجل الوجود، ويأتي فضاء إسماعيل وزوجته وغيرهما من المعذبين هو الفضاء الحقيقي الآخر.

٣ -مستوى الحدث:

تكررت الكثير من الأحداث والحوادث عند ونوس متأثراً بالأحداث نفسها التي وردت عند بايخو فموقع الدكتور الذي يحاول الكشف عن مواقع المأساة وكوامن من الظلم والأمراض، جاء من دور الدكتور بالمي عند بايخو الكشف عن الحقيقة والعدالة، ويتحول المريض في عيادته الى ما يشبه المتهم الذي يجب استجوابة، فالأسئلة التي يطرحها الدكتور على دانييل تتحول الى ما يشبه التحقيق الذي يتم مع المعتقلين والمتهمين فالحوار التالي يدل على ذلك:

دانييل : ماذا ؟

الدكتور : لاشيء الا يمكنني متابعة حالتك.

دانييل : إنك طيب

الدكتور: الآن... أنت تعرف جيداً كل ما يحدث لك... ولو كان هناك أحد يستطيع أن يحل مشكلتك فهو أنت نفسك... لا أنا... علماً بأنني لا أظن إنك تستطيع حلها.

دانييل: لكن لماذا لن تحل؟ لماذا؟ "[1]

([1]) بايخو، القصة المزدوجة ص٧٦

وهذا الموقف ينتقل إلى الدكتور منوحين مع المريض اسحق، فيقول:

"إسحق: أنت تعرفني لأني أثير نفورك، ولكنك هل تساءلت عن سبب نفورك؟

هيا اعترف، اعترف إنك كنت تجادلني وتقبّح عملي، كي تجبرني إلى الموقف المتشكك، موقف هؤلاء المخنثين الذين لا يكفون عن التذمر، إذا انتصرنا تذمروا وإذا حررنا أراضينا خافوا..."[1].

"وتعاد في نص ونوس علاقة رئيس دانييل المدعو باولوس (بابا) بأمه، إذ عشقها، ولكنها تزوجت غيره، ثم ظلت علاقة الحب بينهما قائمة وهو الذي ألحق دانييل بجهاز الأمن فتظهر علاقة رئيس إسحق المدعو مائير، بالأم ثانية لتفاصيلها لتغدو وثيقة بلبوس الرمز، الإسرائيلي الصهيوني فتفضي علاقة الحب إلى خدمة إسرائيل وهي كانت عند بايخو خدمة النظام..."[2].

"إسحق: إذن كانت النزاهة تقتضي ألا تبقى مع أبي؟

الأم: تلك كانت رغبتي ولكن مائير كانت لدية فكرتة الخاصة، عن النقاء.

إسحق: وما هذه الفكرة؟

الأم: كيف أشرح لك، الأفضل لو تركنا هذه الذكريات

اسحق: لا نستطيع أن نتركها قبل أن أعرف...

الأم: إنك تقلقني هذه الأيام

إسحق: وضحي لي يا أماه... أي نــوع من العلاقة كانت تربطك بمائير..."[3]

ولا يقتصر تلاقي الأحداث والوقائع بين ونوس وبايخو على هذه فقط بل هناك أيضا وقائع كثيرة كالعلاقة بين دانييل وماري من جهة وإسحق وراحيل من جهة ثانية، وكذلك العلاقة بين ماري وزميله مارسان، ولراحيل وزميله جدعون، وكذلك التحليل النفسي الذي قام به كل من الدكتور لدانيل وكذلك لإسحق فالتنامي متقارب جداً.

---

(1) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س، ص١١٤

(2) عبد الله او هيف، بحث المثاقفة الحضارية المسرحية، ص١٩

(3) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س، ص١٤٠

٤ - مستوى تلاقي الحوار:

ربما كان ونوس واعياً لبعض المواقف والأقوال التي رددها على ألسنة شخصيات مسرحيته، فدرجة التأثير كانت كبيرة جداً على المستوى اللغوي والبنائي والموضوعي، وهناك عدة أمثلة على هذا التلاقي منها:

أ- يقول بايخو على لسان "ماري: هل تستطيع أن تأتي لتتعشى معنا ذات ليلة؟

الدكتور: هذا لطف بالغ يا سيدتي،

ماري: سأحدثك بالتلفون لأحدد معك موعد الدعوة.

الدكتور: اتفقنا إذن

ماري: إلى اللقاء يا دكتور"[1].

وفي الاغتصاب يدور نفس الحوار بمستوياته المتعددة:

"راحيل: هل أستطيع أن أدعوك للقاء ذات يوم؟

الدكتور: هذا لطف بالغ

راحيل: سأتلفن لك قريباً

الدكتور: اتفقنا

راحيل: إلى اللقاء إذن

الدكتور: إلى اللقاء..."[2]

ب- وفي موقع آخر في كلتا المسرحيتين نقتطع ما يلي:

في مسرحية بايخو:

"دانييل: ... أنا دائماً مشغول بطريقة فظيعة، وليس عندي لحظات فراغ إلا هذا المساء... نعم... سأنتظر (سكن) آلو... اتفقنا في الساعة الرابعة.... شكراً جزيلاً هه؟)"[3] . وعلى نفس المستوى يقدم ونوس حواراً متوافقاً على لسان اسحق فيقول:

" يا آنسة إني مشغول جداً، ولا أستطيع المجيء إلا اليوم، الساعة الخامسة ... اتفقنا... شكراً... إلى اللقاء"[1] .

---

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س، ص١١٤

(٢) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س، ص٨٣

(٣) بايخو – القصة المزوج ص٥٢

ج. وفي موقع آخر يقول بايخو على لسان باولوس "أرني أظفارك! (يضغط برفق على طرف أصابع يده الشمال فيكتم مارتي تأوهاته) لا تبالي... فنحن حتى الآن لم نمس يدك اليمنى، إذ يجب أن تحتفظ بها سليمة للتوقيع، (يفتح الباب المواجه للمشاهد، ويدخل (مارسان) بدون جاكيته، وقد أمسك في يده بورقتين، ثم يتقدم ويضعهما على المنضدة"[2].

وهذا يتلاقى مع حوار ونوس على لسان مائير إذ يقول "فنحن لم نمس بعد يدك اليمنى، إننا نحتفظ بها سليمة للتوقيع"[3].

د. وفي موقع آخر يقول بايخو على لسان دانييل:

"لا يا دكتور... في بداية الأمر خطرت لي نفس هذه الفكرة وقلت لنفسي يستحق التنويع، لكني هذه المرة سأجرب غيرها،... من أجلها!! من أجل إن أعود إليها! وذهبت بثقة بالغة مع امرأة أخرى كنت أحبها كثيراً من قبل... كان شيئاً مذلاً ومهيناً... ومن بعدها والخوف يستبد بي.."[4].

ونجد عند ونوس العبارة قريبة جداً من هذا الحوار إذ يقول على لسان إسحق: "وذهبت بثقة بالغة إلى امرأة كنت أحبها كثيراً من قبل... كانت تجربة مذلة ومهنية، وبعدها استبد بي الخوف..."[5].

هـ. ويقول بايبخو على لسان دانييل: "(يبتسم) لسنا معتادين على الصراحة فيما يتصل بهذا الموضوع، فهناك كثير من الشك وسوء الظن بنا... لكن... لا أفهم العلاقة بين هذا... و..."[6].

ويقول ونوس على لسان اسحق:

"إلا أنني لا أرى العلاقة بين هذا و..."[1].

---

(1) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س، ص ٩٠

(2) بايخو، القصة المزدوجة،

(3) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س، ص١٨٥

(4) بايخو: المجموعة الكاملة ، ج٢ ، م . س ، ص ٥٧.

(5) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س،ص

(6) بايخو، القصة المزدوجة ص٥٨.

هذه بعض النماذج المتآلفة ما بين بـايخو وونـوس وهـو أمـر عـادي طالمـا أن ونوس أبدى إعجابه بهذه المسرحية منذ بدايتها وكـان ينـوي نقلـها إلى العربيـة تمثـيلاً وإخراجا وترجمة.

ويبقى نص ونوس وبابيخو مثالاً حياً على التناص والاستفادة علـى مسـتوى الفكرة والأسلوب، واللغة والبناء، وهو أمر طبيعي طالما أن هـم المبـدع هـي القضـايا الإنسانية، وفي هاتين المسرحيتين توفر الروح الإنسـانية والغـيرة الأخلاقيـة إلى درجـة كبيرة تكاد تكون هذه المسرحيات دروساً في الأخلاق والوطنيات والإنسانيات، وجـاء هذا التأثير عند ونوس انطلاقاً من رؤية جعلت "من المتعالية النصية لتمييز المعنـى ومـا وراء المعنى"[2] فاستنفذ ونوس كل ما لديه من فكر ولغة وموروثـات لصـوغ دلالاتـه وجعلها تقف في خدمة إدانة العدو الصهيوني وأساليبه العقيمة والتعذيبيـة، فوصـلت الإدانه إلى درجة إماته المعذبين والقامعين من بني صهيون.

([1]) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. س ، ص

([2])عبد الله ابو هيف، بحث المثاقفة الحضارية المسرحية، م.س ص٢٢ .

المصادر والمراجع

١. جمال الدين بن منظور : لسان العرب ، م٧ دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٠.
٢. سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة ، ج١، ط١ ، الأهالي ، دمشق ، ١٩٩٦.
٣. سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢ ، ط١ ، الأهالي ، دمشق ،١٩٩٦.
٤. سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٣، ط١ ، الأهالي ، دمشق ،١٩٩٦.
٥. سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، دار الفكر الجديد ، بيروت ١٩٨٨.
٦. د. إبراهيم السعافين: قضايا وشهادات (سعدالله ونوس المثقف) دار كنعان ، دمشق ط١، ٢٠٠٠م.
٧. د. إبراهيم السعافين : المسرحية العربية الحديثة والتراث ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٩٠م.
٨. د. أحمد أبو حاقة : الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩.
٩. د. احمد الزعبي : مقالات دار الكتاني ، أربد –الأردن.
١٠. د. أحمد الزعبي : مقالات ، دار الكتاني ، اربد.
١١. أحمد العشري : المسرحية السياسية في الوطن العربي ، دار المعارف ، ط١،القاهرة.
١٢. أحمد العشري : مقدمة في نظرية المسرح السياسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١، القاهرة ١٩٨٩.
١٣. أحمد رشيد صالح الأدب الشعبي ، مكتب النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٩٨.
١٤. إسماعيل فهد إسماعيل : الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس ، دار الآداب بيروت ، ١٩٨٠.
١٥. ابراهيم الدرديري : تراثنا الغربي في الأدب المسرحي الحديث ،جامعة الرياض ، ط١، ١٩٨٠.
١٦. أحمد أمين : ظهر الإسلام ، مكتبة النهضة المصرية ج١، ١٩٦٢.
١٧. أحمد سخسوخ ، أغنيات الرحيل الونوسية ، الدار البيضاء ، اللبنانية ،القاهرة ،ط١، ١٩٩٨م.
١٨. احمد فياض المفرجي ١٩٨٨: الحركة المسرحية في العراق ، مطبعة الشعب بغداد ط١ ، ١٩٦٥.
١٩. باريوباجو: القصة المزدوج للدكتور بالمي ، تر: صلاح فضل ، ا لكويت عالم المسرح عدد٥.
٢٠. بدر الدين الله القاسم : تاريخ المسرح الحديث ، وزارة التعليم العالي ،دمشق ط١، ١٩٧٤.
٢١. برتولدبريخت : نظرية المسرح الملحمي ، تر: جميل نصيف ، عالم المعرفة بيروت.
٢٢. جواد الأيدي : المسرح الفلسطيني الذي فينيا ، دائرة الثقافة الأهالي ، دمشق ، ط١، ١٩٩٢.
٢٣. جوليا كريستيفا : علم المعنى ، تر: فريد الزاهي ، دار توبقال : الدار البيضاء ، ١٩٩١.

٢٤. جوليا كريستيفا : تر: احمد المديني ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد١٩٨٧ .
٢٥. جون لا ينز: اللغة المعنى ، السياق ، تر: عباس صادق عبد الوهاب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٩ .
٢٦. د. حسن المنيعي ، المسرح المغربي ، من التأسيس إلى صناعة الفرجه ، منشورات كلية الآداب جامعة فاس ، ط١ ، ١٩٩٤ .
٢٧. حسن صعب :على السياسة ، دار العلم للملايين ، ط١، بيروت ،١٩٧٩ .
٢٨. الحسن عبد الله أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين، تع : محمد علي الجابري ، دار إحياء الكتب ،القاهرة ، ط١ ،١٩٥٢ .
٢٩. حسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية ، دار الفارابي ، بيروت ج١ ، ط٢ .
٣٠. د. الرشيد بو شعير : دراسات في المسرح العربي المعاصر ، الأهالي ، دمشق ١٩٩٧ .
٣١. د. الرشيد بو شعيره : أثر بروتولد بريخت في مسرح المشرق العربي ، الأهالي ، دمشق ، ط١، ١٩٩١ .
٣٢. روجية فايول: نحو علم الأدب ، اتجاهات النقد المعاصر ، تر ، البقاعي.
٣٣. سهام عبد الوهاب الغريم ، الجواري والشعر في العصر العباسي ، شركة الربيعان للنشر ، ط١ ،١٩٨١ .
٣٤. شفيق يوسف البقاعي : نظرية الأدب ، منشورات جامعة السابع من ، إبريل ط١، ١٩٩٤ .
٣٥. شوكت عبد الكريم البياتي : تطور فن الحكواتي في التراث العربي وزارة الثقافة ، بغداد ط١ ، ١٩٨٩ .
٣٦. صبحة أحمد علقم: المسرح السياسي عند سعد الله ونوس المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢ .
٣٧. د. صبري حافظ : افق الخطاب النقدي ، شرقيات للنشر القاهرة ، ١٩٩٦ .
٣٨. د. صلاح فضل: شفرات النص ،دار الأدب القاهرة ، ط١، ١٩٩٩ .
٣٩. ضياء الدين بن الاثير : المثل السائر في آدب الكاتب والشاعر، تح : كامل محمد عريضة ط١ ، ج٢ دارالكتب العلمية ، بيروت ١٩٨١ .
٤٠. د. عباس عبد الحميد ، الحكاية الشعبية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة.
٤١. د. عبد الرحمن ياغي : في الجهود المسرحية الإغريقية ، الأوروبية ، العربية للدراسات ط١، ١٩٨٠ .
٤٢. د. عبد الرحيم مراشدة : الفضاء الروائي ، وزراة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠٢ .
٤٣. د. عبد الرزاق عيد : قضايا وشهادات (الحرية ، المعرفة ، ا لسلطة في مسرح سعد الله ونوس) دار كنعان ، دمشق ، ٢٠٠٠ .
٤٤. عبد اللطيف البرغوثي : مجلة عالم الفكر (الفولوكلور والتراث)ع١٧، ع١، ١٩٨٦ .
٤٥. د. عبد الله أو هيف : الأنجاز والمعاناة (حاضر المسرح العربي في سوريا)اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٨ .

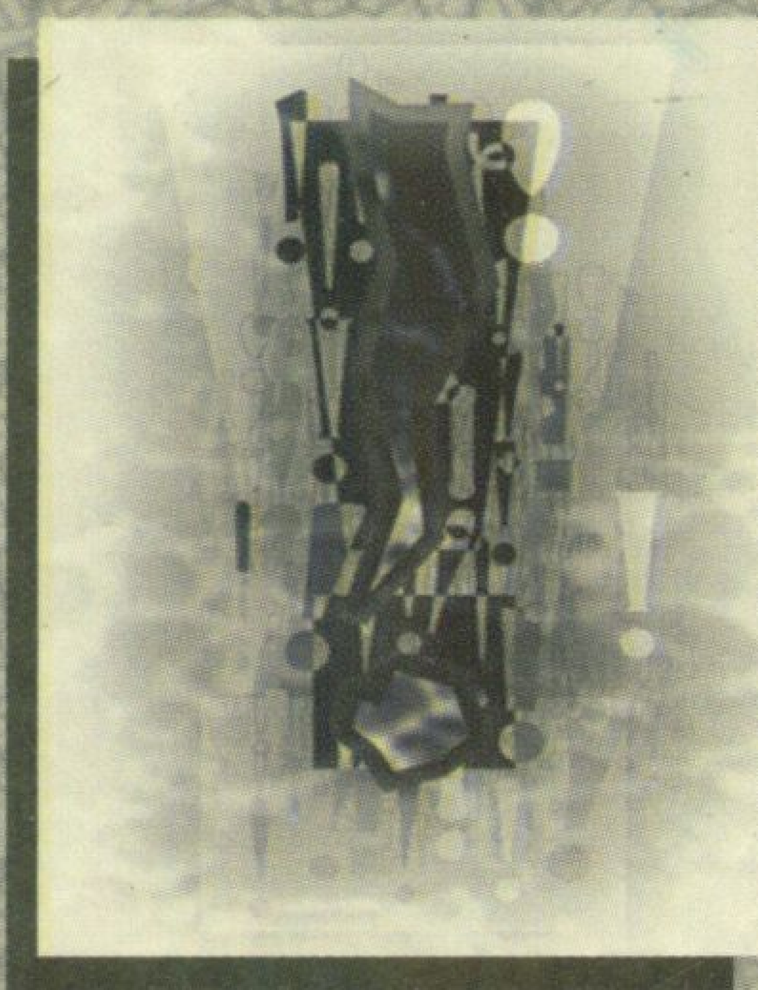
٤٦. عبد الله كنون : أحاديث عن أدب المغربي الحديث ، دار الثقافة الدار البيضاء ، ط٤ ١٩٨٤.
٤٧. علي الحديدي : في أدب الأطفال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ا لقاهرة ، ط٧ ،١٩٩١.
٤٨. د. عماد الخطيب :الصورة الفنية في المنهج الأسطور ي لدراسة الشعر العربي ، وزارة الثقافة عمان ، ط١، ٢٠٠٢.
٤٩. د. غسان غنيم: المسرح السياسي في سوريا ، دار علاء الدين ، ط١، دمشق ١٩٩٦.
٥٠. د. فراس سواح : مغامرة العقل العربي الأولى ، مطابع العجلوني ، دمشق ١٩٩٣.
٥١. د. فيصل دراج : قضايا وشهادات (سعدالله ونوس وقراءة التاريخ) ،دار كنعان ، دمشق ط١، ٢٠٠٠.
٥٢. كلود ليفي شتراوس : الأسطورة والمعنى ، تر : شاكر عبد الحميد ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٦.
٥٣. ليون سنفل : تر : محمد خير البقاعي ، التناصية ، ١٩٩٨.
٥٤. مارك انجينو : تر : محمد خير البقالي ، التناصية ، ١٩٨٩.
٥٥. د. ماري الياس : الطريق (حوار ونوس عن كتاباته الجديدة)
٥٦. مايه زكي : منمنمات مسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨.
٥٧. محسن جاسم الموسوي : علامات المقارنة والتناص ، العدد٢٦.
٥٨. د. محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية ، دارالعودة ط١، ١٩٧٩.
٥٩. د. محمد خرماش : مقدمة ديوان نادر هدى ، اربد الاردن ط١ ٢٠٠٢.
٦٠. محمد شاهين : الأدب والأسطورة ، المؤسسة العربية للنشر ، بيروت ط١ ، ١٩٩٦.
٦١. محمد عبد المطلب : قضايا الحداثة عند الجرجاني ، الشركة المصرية للنشر ط١ ، ١٩٩٥.
٦٢. محمد عجينة : موسوعة أساطير العرب عند الجاهلية ، ودلالتها ، دار الفارابي ، ج ١ ،بيروت ط١ ، ١٩٩٤.
٦٣. د. محمد مفتاح : الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص ، دار التنوير للطباعة ، بيروت ط١ ، ١٩٨٥.
٦٤. مصطفى السعدني : المدخل اللغوي في النقد والشعر ، قراءة بنوية منشأة المعارف الأسكندرية .
٦٥. مفيد نجم : ملحة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (عدد٣١٩) ١٩٧٧.
٦٦. منى ميخائيل : تر : محمد يحيى (الرجل والبحر ، وجوانب من التناص في رواية أدوار الخراط : ترابها زعفران) م١٥ ع ٤، ١٩٩٧.
٦٧. ميشيل اوتان : سيمائية القراءة ، تر: محمد خير البقاعي ، دراسات ادبية ١٩٩٨.
٦٨. نبيل سليمان : امثلة الواقعية والالتزام ، دار أبن رشد ، عمان ط١ ، بيروت ١٩٨٦.
٦٩. نصر الدين البحرة ، احاديث وتجارب مسرحية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٩٧.

٧٠. وليم راي : المعنى الأدبي ، تر : يونيل يوسف عزيز ، دار المأمون ، ط١ بغداد

دراسات ودوريات

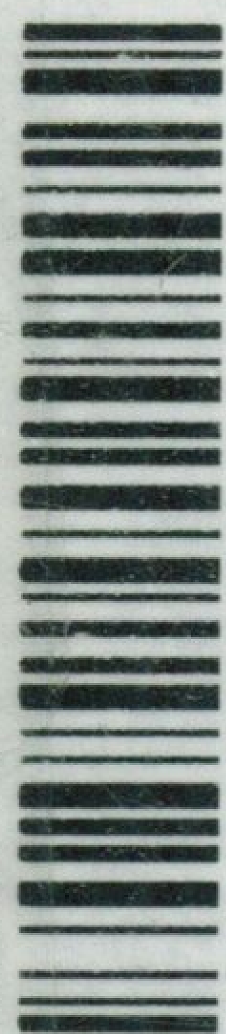
١. ابراهيم عبد الله غلوم : فصول (التوظيف الأسطوري) مج ، ١عدد٢، ١٩٩٣.
٢. أحمد محمد قدور:التناص الظاهرة وإشكالية المنهج ، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث جامعة اليرموك ١٩٨٩.
٣. أحمد نجم : الاغتصاب بين الكتاب والقارئ مجلة الهدف ،ع١٢+١١ دمشق ١٩٩١.
٤. امين عودة : أبحاث اليرموك (قصيدة الناي للبياتي قراءة في البنية والتعالق النصي)م٢٠ع١ ٢٠٠٢.
٥. احمد زياد محبك : مجلة فصول (مسرح سعد الله ونوس إلى المرحلة)عدد١١٩٩٧.
٦. بير مارك دوبيازي : نظرية التناص ،تر : حوشي عبد الرحيم ، مجلة علامات السعودية.
٧. تركي المغيض : التناص في معارضات البارودي ، أبحاث اليرموك ، مج٩ ، عدد٢، ١٩٩١.
٨. جال فوغاني : شعرية التناص المدى العدد١٢ دمشق ١٩٩٦.
٩. جابر عصفور : فصول (منمنمات تاريخية) عدد١، ١٩٩٧.
١٠. حازم شحاته : فصول (مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس) عدد١ ، ١٩٩٧.
١١. د. حسن حنفي : مجلة المستقبل العربي اللبنانية ع ٢٩ يوليو ، ١٩٨١.
١٢. حسن عطية ، فصول (الوعي التاريخي ومعادلة المثقف) عدد١ ١٩٩٧.
١٣. حسين العمري ، مجلة البيان(التناص في القصة العمانية)، جامعة آل البيت ع٤ ، مج ٢، ٢٠٠٢.
١٤. خالد سليكي : (التراث وانماط القراءة) جذور ج١ ، مج ١، ١٩٩٩.
١٥. خليل الموسى :التناص والأجناس في النص الشعري ،الموقف الأدبي ع٣٠٥، ١٩٩٦.
١٦. زينب فلاح عيسى الفلاح: رسالة ماجستير ، (سعد الله ونوس والتراث) جامعة اليرموك ١٩٩٠.
١٧. د. رجاء عيد : النص المتناص ، مجلة علامات ج١٨م٥.
١٨. د. رجاء عيد : النص والتناص ، مجلة علامات ج١٨، م٥ ، ١٩٩٥.
١٩. ربا عبد القادر الرباعي : التضمين في التراث النقدي والبلاغي ، رسالة ماجستير جامعة اليرموك ١٩٩٧.
٢٠. شربل داغر : مقالة (التناص سبيلا) ، فصول ع١ م ١٦ ، ١٩٩٧.
٢١. طراد الكبيس : مجلة الأقلام : التناص في القصيدة العربية الحديثة (ع١١-١٢)١٩٨٧.
٢٢. عادل جاسم البياتي : أبنية التنصيص الظاهرة الخصية في الشعر ، آداب المستنصرية ع (٢٠-٢١) ١٩٩١.
٢٣. عبد الرحمن أيوب : عالم الفكر : (الآداب الشعبية والتحولات التاريخية الاجتماعية ، مج ١٧ ع١ ، ١٩٨٦.
٢٤. د. عبد الله أبو هيف : بحث (المثاقفة الحضارية المسرحية) مقدم للمؤتمر الخامس في جامعة اليرموك ٢٠٠١.

٢٥. د . عبد الله أبو هيف : جريدة الثورة (المدنسة بين ليبرالية الكاتب والتزام والمخرج ، دمشق ٣٠/ ١/ ١٩٧٠.
٢٦. د . عبد النبي إصطيف : التناص ، مجلة راية مج ٢ ، ع ٢ ١٩٩٣.
٢٧. د. عبد الباسط مراشدة : التناص في الشعر العربي الحديث ، أطروحة دكتواره الجامعة الأردنية ٢٠٠٠م.
٢٨. عبلة الرديني : فصول (السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله ونوس) عدد١ ، ١٩٩٧.
٢٩. د. عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، النادي الأدبي ، جدة ط١ ، ١٩٨٥.
٣٠. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ط٢ عدد ٢٤٨، ١٩٨٠.
٣١. د. غسان السيد : مجلة جامعة دمشق (الصوت والصدى) مج ١٧ ، ع١، ٢٠٠١.
٣٢. د. فيصل دراج : مجلة الطريق ، عدد١ ، ك٢ ، بيروت ،١٩٩٦.
٣٣. كريم مروه: مجلة الطريق بيروت ، عدد ٢ ، بيروت ك ١٩٩٦.
٣٤. د. ماجد السامرائي : مجلة الأقلام (التراث منطلقاً للمعاصرة) بغداد ع٩ ، ١٩٧٨.
٣٥. محمد أحمد الخضرواي : هندسة النص (سلطة القراءة) مجلة كتابات معاصرة : ع٣٣، م٩ ، ١٩٩٨.
٣٦. د. محمد جمال طعان: مجلة الفكر العربي قراءة التراث بين النص المفتوح والنص المغلق)ع ٧٥ ، ١٩٩٤.
٣٧. د. محمد بدوي : فصول : (تجليات التغريب في المسرح) مج٢ ، ع٣ ، ١٩٨٢م.
٣٨. د. محمد خرماش : جريدة صوت الشرق(حوار حول المسرح)المغرب ٢٧ ابريل ١٩٩٥.
٣٩. د.محمد خرماش : حوليات الجامعة التونسية(المرجعية الاجتماعية في تكون الخطاب الأدبي) عدد٣٨ ، ١٩٩٥.
٤٠. د. محمد صالح الشنطي : (قراءة النص التراثي في كتاب الخطيئة والتفكير ، علامات مج ١٠، ج٣.
٤١. محمود حامد : مجلة المعرفة (إشكالية ما وراء النص) ، ع٤٠٢ ، ١٩٩٨.
٤٢. المختار حسني : مجلة علامات (من التناص إلى الأطرس) ج ٢٥.
٤٣. مصطفى رمضاني : توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي ، عالم الفكر ، ١٧، ع ٤ ، ١٩٨٧.



الدكتور حسين منصور العمري

إشكالية التناص





دار الكندي للنشر والتوزيع
الأردن - اربد
تلفاكس 7244323 ص.ب 893